



MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ À  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ART

PAR THIBAUD BLAIN  
RECHERCHE-CRÉATION

L'IMAGE PICTURALE ; RÉCIT D'UN STOP-MOTION ANIMÉ

MAI 2019

Ce travail de recherche a été réalisé  
À l'Université du Québec à Chicoutimi  
Dans le cadre du programme  
De la Maîtrise en art

CONCENTRATION : CRÉATION

Pour l'obtention du grade : Maître ès arts M.A

## RÉSUMÉ

Ma recherche-création se développe par l'entremêlement de ma pratique cinématographique à mon approche picturale abstraite. Dans cet entrelacement éclosent également mes intérêts narratifs et mon rapport à l'écriture. Par l'intermédiaire de ce travail, j'agence la création d'une image filmique, au sein d'un court-métrage image par image, qui puise son origine dans la composition d'un être disparu et qui répond à mon objectif de recherche, à savoir comment la rencontre entre le cinéma, par les procédés techniques du *stop-motion*, et la peinture abstraite, affiliée aux notions d'absence, d'espaces et de corps dans mon processus de création, dépeint-elle la composition d'une image picturale et de sa poétisation narrative ?

Afin de répondre à ce questionnement, j'élabore et architecture mon cadre théorique. De la notion d'individualisme énoncé par le philosophe Gilles Lipovetsky, en passant par la spécification de *corporalité* chez Dick Tomasovic, jusqu'aux concepts d'espaces exposés par Gilles Deleuze, j'étoffe mon approche réflexive. Dans cette continuité, je compose mon image en me référençant aussi bien à des cinéastes, comme Wes Anderson, Adam Elliott, ou encore David Lynch, qu'à des artistes visuelles et littéraires comme Lucio Fontana, Pierres Soulages, ou Boris Vian. Enfin, je constitue une méthodologie personnelle et organisationnelle, en m'imprégnant des travaux réflexifs du mathématicien Seymour Papert et de l'approche systémique développée par André Ouellet.

Mots-clés : image, stop-motion, peinture abstraite, mots, narration, rencontre, individualisme, corps, espace, absence, cadres.

## REMERCIEMENTS

Je remercie mon directeur de recherche, Monsieur Marcel Marois, et lui suis consciencieusement reconnaissant pour ses conseils, sa disponibilité, sa pertinence, sa franchise, mais aussi pour tout ce qu'il incarne au-delà de son rôle de professeur.

Je remercie les membres de mon jury, Monsieur Jean-Paul Quéinnec et Monsieur Daniel Jean, d'avoir accepté d'évaluer mon travail et je leur démontre ma gratitude pour la confiance qu'ils ont pu m'accorder.

Je tiens à remercier ma famille. Merci pour votre présence malgré la distance. Merci pour votre amour et votre confiance. Merci d'être ce que vous êtes.

Je remercie Aurane Higounet, pour son soutien au quotidien. Merci de constamment entrevoir le positif quand je ne perçois que le négatif.

Je remercie mes camarades de Maîtrise, pour l'enrichissement de nos discussions, mais aussi pour les parenthèses amenées à nos réflexions.

Pour terminer, je souligne ma reconnaissance au corps enseignant rencontré durant le cheminement de ma Maîtrise en Art. Je remercie Monsieur Marcel Marois, Madame Constanza Camelo-Suarez, Monsieur Jean Châteauvert, Monsieur Michaël Lachance, Monsieur Jean-Paul Quéinnec, Madame Chantale Boulianne, et Monsieur Daniel Jean, pour la pertinence et la bienveillance de l'apprentissage perçu. Par la même occasion, je tiens à remercier Monsieur Alexandre Nadeau et Monsieur Denis Bouchard pour leurs disponibilités et leurs conseils, mais également Monsieur Michel Racine, pour la compréhension apportée à ma démarche lors du prêt des équipements.

## TABLES DES MATIÈRES

<b>RÉSUMÉ .....</b>	<b>iii</b>
<b>REMERCIEMENTS .....</b>	<b>iv</b>
<b>TABLES DES MATIÈRES .....</b>	<b>v</b>
<b>LISTE DES FIGURES .....</b>	<b>vii</b>
<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>8</b>
<b>CHAPITRE I .....</b>	<b>14</b>
<b>L'ALÉA D'UN PASSÉ .....</b>	<b>14</b>
<b>1 — L'HÉRITAGE DE L'INACHEVÉ .....</b>	<b>15</b>
1.1 D'une acatalepsie d'antan à l'individu narratif .....	16
1.2 L'assimilation de l'espace face à l'absence de corps .....	18
1.3 De la privation d'une composition esthétique à l'émergence du cadre .....	19
<b>2 — DE L'INAVOUÉ À LA RESTRUCTURATION .....</b>	<b>21</b>
2.1 Du souvenir aux mots, prémices d'une poétique .....	22
2.2 L'absentéisme du corps face à sa malléabilité .....	24
2.3 Coexistence des cadres ; l'avènement d'une image .....	26
<b>3 — PROSPECTER L'INCONNU .....</b>	<b>30</b>
3.1 La hiérarchisation du souvenir ; amorce d'une scénarisation .....	30
3.2 L'archivage sonore ; une réflexion de l'après .....	31
<b>CHAPITRE II .....</b>	<b>33</b>
<b>LE PATRIMOINE DE L'INFLUENCE ; COMPOSITION D'UNE INTENTION .....</b>	<b>33</b>
<b>1 — ENTRE ÉCRIT ET SON ; ESQUISSE DE NARRATION(S) .....</b>	<b>34</b>
1.1 L'articulation textuelle dans la structure d'une intention .....	34
1.2 Du papier à l'écran ; voix de réflexion .....	36
1.3 L'élaboration d'une pluri-narration par l'ambiance sonore .....	37
<b>2 — DU CORPS DANS L'ESPACE À L'OUVERTURE DES FRONTIÈRES .....</b>	<b>41</b>
2.1 D'un corps centré à une esthétique linéaire .....	42
2.2 La spatialisation picturale dans la relation Figure-bordures .....	44
2.3 De l'image fixe à l'entrecroisement des espaces .....	45
<b>3 — VERS UNE ESTHÉTIQUE DE L'ABSTRAIT .....</b>	<b>48</b>
3.1 La manipulation plastique comme rapport à l'illusion .....	48
3.2 La redondance du geste créateur ; introduction au mouvement .....	50

<b>CHAPITRE III .....</b>	<b>52</b>
<b>UN PROCESSUS CONFRONTÉ MAIS CONTROLÉ .....</b>	<b>52</b>
<b>1 — MÉTHODOLOGIE .....</b>	<b>53</b>
1.1 Une méthode singulière ; pour une écriture du mémoire .....	54
1.2 La méthodologie collaborative ; intrusion du nous dans le je créatif .....	56
<b>2 — DE L'EXPÉRIMENTATION AUX VOIES DE CONCRÉTISATION .....</b>	<b>58</b>
2.1 Préface du mouvement dans Le temps d'un instant 2.0 .....	58
2.2 Ma figure, notre personnage .....	61
2.3 De la création des décors à l'installation d'une imprévisibilité .....	65
<b>3 — NESSUNO .....</b>	<b>70</b>
3.1 Embranchement narratif .....	70
3.2 De l'affirmation figurative... ..	72
3.3 ... À l'implication abstraite .....	73
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>75</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>77</b>
<b>FILMOGRAPHIE .....</b>	<b>80</b>

## LISTE DES FIGURES

1. <i>Asthénie</i> , Thibaud Blain, 100x100cm, 2016 ©Thibaud Blain	p.11
2. Images tirées du film <i>Le temps d'un instant</i>	p.11
3. Image tirée du film <i>Eraserhead</i>	p.39
4. Images tirées des films <i>Isle of dogs</i> , <i>Hôtel Chevalier</i> , et <i>Fantastic Mr. Fox</i>	p.43
5. Image tirée du film <i>Fantastic Mr. Fox</i>	p.44
6. Image tirée du film <i>Amour</i>	p.47
7. Modèle de référence final pour la rédaction du mémoire ©Thibaud Blain	p.56
8. Modèle de référence final pour la création du projet final ©Thibaud Blain	p.57
9. Images tirées du film <i>Le temps d'un instant</i>	p.59
10. Images tirées du film <i>Le temps d'un instant 2.0</i>	p.60
11. Armature originelle du personnage ©Thibaud Blain	p.61
12. Ancien <i>atelier</i> de mon grand-père ©Thibaud Blain	p.64
13. Processus de création et images tirées du film <i>Nessuno</i> ©Thibaud Blain	p.65
14. Processus de création et images tirées du film <i>Nessuno</i> ©Thibaud Blain	p.66
15. Processus d'expérimentation picturale ©Thibaud Blain	p.68
16. Images tirées du film <i>Nessuno</i>	p.69
17. Images tirées du film <i>Nessuno</i>	p.73
18. Images tirées du film <i>Nessuno</i>	p.74

## INTRODUCTION

Un soir de 12 mars 2013.

De ces soirs où tout semble éphémère. Du chaotique bitume sillonnant la rue de la Crue jusqu'aux cyprès assombris par l'orage qui se fait entendre, la pluie s'abat avec éclat sur la Bourgogne. Les silhouettes des derniers audacieux, ayant osé rivaliser face à cet impétueux déluge, se hâtent de pouvoir s'engouffrer à l'abri de l'averse. À l'instar de mes homologues, je m'empresse d'apercevoir mon égoïste retranchement, et traverse avec fermeté le petit portillon qui me sépare de ma destination. Les imposants cartons, que j'avais jusqu'alors préservés du moindre accroc, s'avèrent d'apparence moins gracieuse à l'approche du porche de la demeure. C'est en disposant mes boîtes disproportionnées sur une étroite table de fer forgé que je me rendis compte de la calamiteuse journée qui s'empressait de me prendre dans ses bras. L'abondante humidité avait provoqué la création d'un espace par lequel s'échappait peu à peu le contenu de chaque carton. Je virevolte et constate le chemin de babioles affligeantes tracé par mes soins. Le poids étoffé de l'eau, qui s'imprégnait sur mes vêtements, m'avait plongé au plus profond d'un état lymphatique. Avec une certaine résignation, je rassemble chaque élément abandonné sur l'allée menant vers la maison. Des objets inondés de questions, d'actes et de mensonges. Je franchis le palier d'entrée et pénètre dans le salon les bras de nouveau chargés. Constatant l'effroyable difficulté avec laquelle je parviens miraculeusement à maintenir mon équilibre, ma grand-mère m'indique poliment de descendre au sous-sol, afin de déposer mes encombrants. Un sentiment de réticence interrompt mon élan. Je n'avais pas accès au sous-sol. Personne n'y dérogeait, hormis lui. Mon aïeule n'osait s'y aventurer de crainte d'être sermonnée. La conviction remplace mon hésitation et je franchis pas à pas les marches boisées menant à la pénombre. Les



interrogations me vinrent par étape. Je m'empressais d'élucubrer l'improbable lieu qui pouvait s'ouvrir à moi. Sans doute, allais-je reconnaître son indescriptible passion du vin en admirant un grouillement de bouteilles disposées les unes sur les autres dans un calamiteux désordre. J'abandonne délicatement mes cartons endommagés sur la première étagère rencontrée. Apercevant l'interrupteur qui me fait face, je m'empresse de l'actionner et d'illuminer le lieu. Les bouteilles ne furent que mirage. La lumière démasqua d'imposantes toiles, de formats disparates, disposées de part et d'autre de la pièce. Des tableaux imprégnés de couleurs vives, redonnant chaleur à une surface cloîtrée de pierres abruptes. Les pinceaux, encore humides, enclavaient l'espace de travail. L'âme qui descendait dans ce lieu peignait. Un homme, bien plus âgé que moi, grand, les cheveux gris ébouriffés et les traits du visage accablés. Un personnage replié, silencieux, solitaire, toujours à se méfier de ce qui l'entoure et de ce qui le façonne. Celui pour qui l'Art n'était qu'insignifiance. J'ai rencontré cette personne. Un masque âpre et impénétrable qui ne dénia jamais le moindre intérêt pour ma pratique artistique. Un homme dont le décès dessinerait la présence.

Mon grand-père.

[\*\*\*]

Les incertitudes, gravitant autour de cet homme, m'engagèrent sur la voie artistique qui me définit aujourd'hui. Comment trouver des réponses là où personne n'entend les questions ? Je m'opiniâtre, depuis maintenant plusieurs années, à dépeindre le personnage symbolique de mon aïeul. Son absence n'a fait que renforcer sa présence au sein de ma pratique. Je m'essaie à réconcilier et engendrer mon cinéma et sa peinture. Un cinéma de

contrôle, où le moindre mouvement est prémédité, celui du *stop-motion*<sup>1</sup>. Une peinture issue de l'impulsivité, où chaque geste se laisse porter par une émotion. C'est la coexistence de l'un *pour* l'autre qui caractérise les contours de ma recherche. Mon travail ne s'efforce pas de reconstruire l'identité occulte de mon défunt grand-père, mais bien à glaner dans l'inconnu ce qui s'apparenterait à une vérité. La mienne.

Le projet *Asthénie* fut significatif de mes intentions. Une hybridité picturale abstraite où l'image concrète de la vidéo vint se fondre sur la superposition de supports en bois, entrelaçant l'obscurité à la lumière. Le noir et la répétition gestuelle de l'acrylique se mêlèrent aux couleurs vives de la diffusion cathodique, tandis que la texture en volume de la peinture s'opposait à l'intangible et à la souplesse de l'image vidéo. Un projet qui se dissipait cependant par le manque. L'absence d'une authentique rencontre, entre chacun des médiums, n'adhérait pas à mes intentions créatrices. L'expression abstraite et l'archive vidéo relevaient toutes deux d'une véritable autonomie, annihilant par la même occasion mon désir de concomitance. Une conjoncture qui s'assimilerait à mon image picturale. Une image, incorporant les procédés rigides du *stop-motion* à la spontanéité gestuelle de l'abstraction. *Le temps d'un instant*, court-métrage réalisé dans la continuité du dépôt de mon sujet de recherche, est une esquisse de cette volonté. Un croisement mélodieux de mes intentions qui dépeint les perspectives d'une poétisation visuelle.

---

<sup>1</sup> Technique d'animation image par image permettant de créer le mouvement à partir d'objets immobiles. Dictionnaire de la langue française.

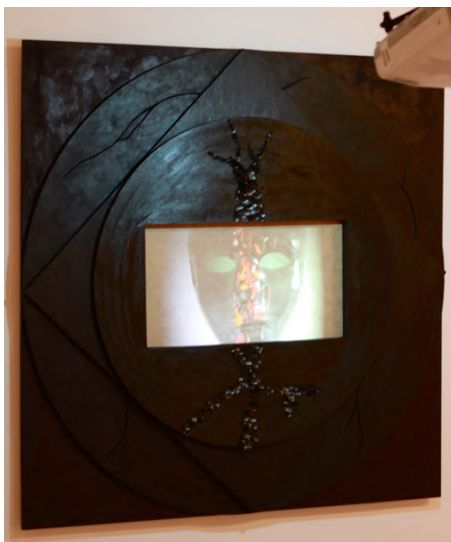


Figure n.1: *Asthénie*, Thibaud Blain, 100x100cm, 2016. © Thibaud Blain



Figure n.2 : Images tirées du film *Le temps d'un instant*, 2017. © Thibaud Blain

Mais comment adjoindre l'imprévisibilité abstraite à la répétition disciplinée cinématographique ? Comment la notion de personnage s'inscrit-elle au sein de mon image ? Comment incorporer la nécessité de la matérialité et de la structure dans la peinture abstraite, au-delà de l'acrylique et de l'huile ? Mon travail s'apparente à une recherche d'équilibre. Dans la poursuite acataleptique<sup>2</sup> identitaire de mon aïeul, je m'applique à percevoir une certaine harmonie dans l'utilisation de mes médiums. La notion d'accident dans mon processus pictural vient côtoyer la prévisibilité de ma démarche cinématographique. Ainsi, la perte de contrôle initialement inexistante doit trouver sa place au sein de cette concomitance. Comment incorporer une narration poétique personnelle qui ne s'efface pas dans un contenu déjà prolifique en interdisciplinarité ? Comment privilégier un cheminement créatif exclusivement individuel dans la perspective de s'apparenter au mieux à mon processus pictural ? En quoi, créer et concevoir seul implique indéniablement un intérêt éluusif

---

<sup>2</sup> Acatalepsie. Du grec ancien akatalêptos, insaisissable, incompréhensible. Expression technique de Pyrrhon et des philosophes sceptiques, qui désigne l'impossibilité de connaître. Dictionnaire de la langue française.

de l'autre et de l'inconnu ? J'accrédite qu'une démarche individualiste n'engendre pas irréfutablement le caractère égocentrique de la résultante créatrice. Il se manifeste une dualité entre singularité et inspiration collective au sein de mon avancement. Ces interrogations dépeignent les fondements mêmes de ma recherche. Comment la rencontre entre le cinéma, par les procédés techniques du *stop-motion*, et la peinture abstraite, affiliée aux notions d'absence, d'espaces et de corps dans mon processus de création, dépeint-elle la composition d'une image picturale et de sa poétisation narrative ?

Ce mémoire est un dialogue. Une conversation entre un présent et un passé, une vérité et un inconnu. Entre ce que je suis et ce que j'ai été. Il n'énumère pas simplement des expérimentations, il en est une. Il est significatif de mon approche narrative et de mon intérêt pour l'écriture. Il désigne un protocole. Chaque partie de texte sera préluée d'une retranscription audio préalablement datée. Dans cette intention, le corps de la rédaction se révélera en concordance de la réécriture vocale. Cette démarche émane d'une association entre les travaux d'André Ouellet<sup>3</sup> et de Seymour Papert<sup>4</sup>. J'agence l'approche systémique à l'idée de s'approprier un outil d'approfondissement réflexif, ou comme le résume Papert, à l'objet comme source de réflexion<sup>5</sup>. Ainsi, mes enregistrements sonores désignent les prémices de mes intentions. Ils sont les points d'ancrage, me permettant de penser et d'élaborer mes perceptions. Le récit n'officialie qu'en relais au développement de cette même idée.

---

<sup>3</sup> Ouellet, André. *Processus de recherche, une approche systémique*. Presses de l'Université du Québec. Canada. 1991.

<sup>4</sup> Papert, Seymour. *Constructionism: research reports and essays*. Norwood. États-Unis. 1991.

<sup>5</sup> *Object-to-think-with*. Papert, Seymour. *Mindstorms: Children, Computers, And Powerful Ideas*, 1980.

La figure énigmatique que symbolise mon aïeul se fonde sur l'absence de vérités. L'abstraction d'un passé sur lequel reconstruire. J'entreprends un parallèle entre mon projet final filmique, un court-métrage en *stop-motion* accès sur la représentation d'une personnalité défunte dissimulée, et l'écriture de mon mémoire, qui découle quant à lui de faits véridiques retranscrits. L'aboutissement étant la recherche d'un équilibre entre plausibilité et authenticité.

**CHAPITRE I**  
**L'ALÉA D'UN PASSÉ**

## 1 — L'HÉRITAGE DE L'INACHEVÉ

Retranscription audio en date du 26 avril 2017<sup>6</sup>

J'ai tendance à contester les principes de l'inaccompli. Je trouve que nous avons la fâcheuse habitude de désirer l'achèvement et d'ambitionner le *fini*. Je vois dans l'incomplet une motivation à découvrir d'autres réponses, à chercher une certaine forme de prolongement. Dans un sens, je convoite moi-même l'impossible *fini*. Celui qui ne relève d'aucune perfection.

Je me livre à concevoir des croisements. Ce que je suis et ce que je crée émanent d'une dualité immuable. Si j'ambitionne l'association d'une formation académique cinématographique à une pratique picturale autodidactique, c'est dans une volonté représentative d'un passé ineffable. Ce qui n'a pas été dit ne le sera jamais. Je ne peux reposer mes intentions que sur des hypothèses. C'est ainsi que s'entremêlent l'évidence à l'incertitude, l'acquis à la transmission, l'absence à la présence. J'aspire à mettre en images la présentation d'un être natif d'un passé aussi fragmentaire que lacuneux. À dépeindre l'allégorie d'un souvenir qui tend à s'effacer avec le temps. Je ne m'emploie pas à envisager l'unique représentation achevée d'un individu, mais bien à circuler au travers des débris d'un passé. Mon héritage provient tout autant des autres que de moi. Il y a ce que l'on me lègue et ce que je me procure. Les imperfections ou inaccomplissements qui planent sur ce qui a été fait, humainement comme artistiquement, ont peu à peu façonné les prémices de cette recherche. Jusqu'à la rendre envisageable.

---

<sup>6</sup> Noté par la suite R.A. (pour Retranscription Audio) et JJ/MM/AAAA (pour Jour/Mois/Année).

## 1.1 D'une acatalepsie d'antan à l'individu narratif

R.A. 07/04/2017

Ai-je au moins existé pour lui? Car dans ce que je suis artistiquement, il est à la base de tout. Il est présent à l'essence même de mes volontés. Ce n'est pas une incidence directe, mais une inspiration qui me permet d'envisager la création. C'est sa disparition qui m'alimente, bien au-delà de sa présence.

L'effacement d'un être a induit en moi l'intérêt de deux concepts majeurs au sein de ma recherche. Ceux de l'inconnaissance et de l'individualisme. Il est dans la nature de l'Homme de se méfier de ce qu'il ne comprend pas. Comme si chaque événement relevait d'un irréductible algorithme, d'une logique implacable. J'ai dû apprendre à accepter le manque. Pas celui d'un être, mais celui de la connaissance. Assimiler que l'oppressive certitude était insaisissable. Se résigner à avancer malgré l'imperfection. J'ai côtoyé mon grand-père, sans jamais le connaître. J'ai écouté ses jugements, sans jamais les comprendre. Sa disparition n'a créé ni le manque ni la solitude, car ils n'ont fait que se développer durant l'ensemble de son existence. Son effacement a renforcé leur importance et leur affirmation.

Une partie de mon travail s'essaie à remodeler le temps. Un temps méconnu, masqué par les mensonges et les approximations. Au moyen de la narration, je reconstruis un passé, sans pour autant le glorifier. C'est un procédé qui s'articule sous différentes formes. Le passage de l'audio à l'écrit est une première structure d'usage du *mot*<sup>7</sup>. Ce qui n'est que souvenir par le parler devient certitude par l'écrit. J'approche le mot comme prise de position.

---

<sup>7</sup> Le *mot* est ici employé comme une trace symbolisant la transition d'un état à un autre.



S'il est inscrit, c'est qu'il est choisi. Là où l'oral peut s'exalter de certains accidents ou autres lapsus innocents, le *mot* ne découle d'aucune improvisation. Il intervient dans cet abord de logique implacable. Il est une volonté de rendre le méconnu compréhensible. Son usage apparaît également sous l'aspect d'un travail scénaristique. Je ne raconte pas des histoires, j'en façonne une unique. Scénariser ce même passé incomplet tend à renforcer l'abstraction qui l'alimente. Le *mot* s'applique ici à une tout autre fonction ; celle de la supposition. Il s'oppose clairement à la certitude évoquée précédemment, car il est un terrain d'expérimentations. Un espace par lequel chaque question trouve une réponse. Pas une réponse authentique, ni même avérée, mais un écho concevable et imaginable. La scénarisation énonce les pistes de réflexion d'un passé incomplet. La volonté n'étant pas de démontrer une vérité, mais bien de confronter mes souvenirs fragmentaires à des faits personnellement avérés. « La tendance la plus profonde de toute activité humaine est la marche vers l'équilibre » (Piaget, 1987, p.127).

Outre l'inconnaissance, l'individualisme m'est apparu comme une évidence. Moins dans sa composition égoïste que dans une poursuite d'acquisition identitaire. Sans doute, ne crée-je véritablement jamais pour moi, mais seulement pour lui. Je ne me conforme qu'à la continuité de ce qu'il n'a jamais été selon moi, malgré son activité artistique éclipsée, un créateur. L'individualisme résonne dans mon approche de la création. J'ai emprunté sa position misanthropique jusqu'à m'en imprégner et me l'approprier. L'harmonisant, par la même occasion, à mon propre espace de création.

## 1.2 L'assimilation de l'espace face à l'absence de corps

R.A. 21/05/2017

J'ai appris à travailler avec une structure cinématographique. La cohésion d'équipe, la confiance des uns envers les autres, la conception de projets en groupe. Mon espace de production s'est toujours symbolisé par le collectif. J'ai compris l'influence de ce qui m'entoure dans ma création.

La découverte d'un lieu d'occupation dissimulé, celui de mon aïeul, a favorisé l'identification d'une absence. Énoncée un peu plus tôt, la suppression de l'être vivant dans l'espace a alimenté sa propre influence au sein de ma pratique. Paradoxalement, sa disparition a entrepris l'émergence, et donc la présence, du rôle de l'espace. Un espace dénué de sens par l'absence d'une présence. Concevoir le champ créatif tel un environnement collectif ne m'apparaît plus comme une nécessité, mais comme un artifice. Une existence unique demeure cependant inévitable afin d'apposer une raison au lieu. Car la carence de *corps*<sup>8</sup> appauvrit le caractère même du lieu de création. Cette prise de conscience, d'une dualité corps/espace, explicite l'importance d'une notion essentielle dans mon travail, celle de la malléabilité. Dès lors, les corps n'interviennent exclusivement qu'en objets prosternés au changement. Je ne vois qu'en l'objet statique, sa possibilité à bouger dans l'espace. Par mon action, je rends l'inertie animée, et l'espace, celui par lequel tout prend vie, n'est ainsi plus jamais délaissé de la présence de corps.

---

<sup>8</sup> Partie d'un être animé considéré en particulier du point de vue de son anatomie, de son aspect extérieur et de son fonctionnement interne. Mais aussi tout objet et toute substance matérielle.

### 1.3 De la privation d'une composition esthétique à l'émergence du cadre

R.A. 17/09/2017

Ce que je cherche, quand j'entremêle mes disciplines, c'est un instant de rencontre. Je ne crée pas une parfaite harmonie entre peinture et cinéma. Je recherche un point suspendu. Un moment où l'un et l'autre se côtoieraient au sein d'une même création. On ne discernerait pas une image ou une peinture, seulement un tout.

Ma pratique artistique se fonde sur l'entremêlement de plusieurs disciplines. Le *stop-motion*, dont les procédés furent acquis par un enseignement cinématographique académique de plusieurs années, la peinture abstraite, influencée par la perte d'un être et développée de façon autodidacte, et l'écriture, émanant quant à elle du rapprochement de mes deux autres disciplines. Je revendique le caractère interdisciplinaire de mon travail et notamment l'idée de ne pouvoir accéder à la parfaite maîtrise de tout. Les accidents et inattendus qui émanent de mes projets en sont les exemples. Je n'idéalise ni mon aïeul artiste ni la perfection technique de mon travail. C'est justement de ces imperfections que naît ma recherche. Mes expérimentations passées, souffrant pour la plupart d'un réel manque de satisfaction, m'ont permis d'entreprendre une nouvelle conciliation de mes disciplines. L'apprentissage perçu me permet d'envisager la conception de cette rencontre. « Experience is the name that everyone [Tuppy] gives to his mistakes. » (Wilde, 1997, p.518).

Les égarements, ou manques, rayonnants de mes précédents projets me permettent de spécifiquement réorienter mon intention principale. Peinture, image, et narration nécessitent de coexister, à défaut de se suppléer. Mes travaux exploraient principalement la présence de chacun, en négligeant la concomitance de tous. *Asthénie* fut significatif de ces carences. Un

projet qui me fit consentir des failles esthétiques de mes espérances. Là où j'ambitionnais une simultanéité, je ne contemplais qu'autonomie. L'unité ne laissait place qu'à la dualité. La structure prenait le pas sur le fond narratif, et l'image cathodique lumineuse s'épuisait face aux nuances noirâtres de l'acrylique. De ces interrogations, se manifesta l'influence du support. Je persévérais jusqu'alors dans l'idée qu'un support pictural se devait de prédominer l'objet cinématographique, considérant ce dernier néfaste à la singularité de mes intentions. Néanmoins, par l'omniprésence de ces manques, les dispositifs propres au *stop-motion* se dévoilèrent appropriés. Un procédé qui envisage, au sein d'une même et unique image, la rencontre de mes trois pratiques et qui s'accommode au caractère individualiste de ma démarche picturale. Une conjoncture d'interdisciplinarité, mais aussi d'espaces. La défaillance d'engrenage esthétique d'*Asthénie* dénonça la considération du cadre et du *montré*<sup>9</sup>. Mon opiniâtreté à désirer confondre les fonds négligea la nécessité des contours. À l'égal de l'espace, le *montré* est environné de bordures qui supposent d'elles-mêmes le *caché*<sup>10</sup>. Une conception qui s'accorde au non-dit. À ce qui ne sera jamais énoncé, jamais dévoilé. La manifestation du cadre dessine l'importance du hors-champ et de sa subjectivité cinématographique. Elle permet également de percevoir la peinture installée dans l'image. Une peinture décadree de ses bordures habituelles, s'accoutumant au hors-champ et à son animation imagée. Le *caché* recueillant l'identique importance que le *montré*. Semblablement à son absence, prédominant incessamment sur sa présence.

---

<sup>9</sup> Deleuze, Gilles. Francis Bacon, logique de la sensation. Édition de la différence. France. 1981.

<sup>10</sup> Deleuze, Gilles. Francis Bacon, logique de la sensation. Édition de la différence. France. 1981.

## 2 — DE L'INAVOUÉ À LA RESTRUCTURATION

R.A. 11/02/2018

Je me demande sans cesse si mon regard ne pointe pas trop vers l'arrière. Comme si j'avais besoin d'une sorte d'approbation.

Les conséquences de l'inachevé ont manifesté l'initiative même de cette recherche. J'ai distingué les notions et aspects qui développeraient mon travail et entretiendraient cette quête constante de l'inconnu. Cependant, mettre de simples mots<sup>11</sup> sur des ébauches de réflexion n'est pas suffisant. Il me faut les théoriser. Établir des définitions sur les concepts qui alimentent mon travail. Trouver des réponses qui aiguillent plastiquement la réalisation de mon projet final. Ces ancrages théoriques doivent me permettre de centraliser mes intentions et d'apporter les premiers éléments de réponse aux notions posées par l'héritage. Construire un récit qui s'imprègne d'un passé ébauché, afin d'en retenir une poétique du souvenir, et qui se transporte à l'espace cinématographique. Une poétisation narrative. Définir la malléabilité du corps venant se fondre entre absence et espace. Façonner et représenter une image dont l'essence se construit d'influences, et acceptant la présence de la peinture abstraite au sein d'elle. Une image picturale. Enfin, redessiner les cadres, ceux par lesquels l'association cinéma/peinture s'exerce. En somme, les repères théoriques me permettant d'avancer, le regard vers l'avant.

---

<sup>11</sup> Groupement de lettres de l'alphabet juxtaposées, et séparés des autres pas des espaces, des signes de ponctuation ou d'autres caractères hors de l'alphabet. Dictionnaire de la langue française.

## 2.1 Du souvenir aux mots, prémices d'une poétique

R.A. 24/06/2017

J'approche le récit comme une entité mouvante. Il ne se limite pas à une écriture manuscrite ou une impression papier. Je pense qu'il se transporte, qu'il mute constamment. Le passé devenant des mots, les mots se transposant à l'image.

Au travers de l'écriture, je m'accorde à concevoir ma propre démarche poétique. Celle qui s'interroge des lacunes d'un passé et qui fonde son présent sur des possibilités. Une poésie mouvante. Qui s'écrit tout autant qu'elle se narre. Une poétique issue de la perte. Par la disparition, je m'engage sur les chemins d'une identité décomposée. Je mélange ma pratique à celle d'un autre. Par l'écrit, je cherche à entreprendre la communication que je n'ai jamais eue. Dans cette perspective, je m'approprie les schèmes de pensées<sup>12</sup> développés par Jean Piaget. Le psychologue suisse projette l'idée d'interagir avec son environnement (au sens de lieu, mais aussi d'espace-temps) afin d'accroître son raisonnement et d'acquérir la connaissance. Je me fonde sur l'analyse qu'il avance chez l'enfant. De cet être qui apprend à concevoir et acquérir les éléments qui l'entourent. Je crée mon propre développement de schèmes dans l'objectif d'accéder à une schématisation du souvenir et de concevoir une sphère de communication significative d'un être posthume. Je catégorise mes schèmes par l'intermédiaire des trois grandes sources d'informations :

- Le souvenir que je crédite comme acquis personnellement. Celui dont *je* me souviens.
- Le souvenir issu de l'*autre*. Celui de l'entourage communiquant.

---

<sup>12</sup> Un schème est la structure ou l'organisation des actions telles qu'elles se transfèrent ou se généralisent, lors de la répétition de cette action, en des circonstances semblables ou analogues. *La psychologie de l'enfant*. Presse Universitaires de France. 1989. p11.

- Le souvenir issu du *lieu*. Celui qui émerge de la mise en situation dans l'espace.

Par ce procédé, j'expose les vérités à des hypothèses, et engage une communication de plausibilité. « Il est beaucoup plus difficile de constater des faits et de les analyser, que de réfléchir et déduire, et c'est pourquoi les sciences expérimentales sont nées bien après les disciplines déductives »<sup>13</sup>. Cette expérimentation me permet de concevoir une identité, celle qui se raccorde à mon approche personnelle de ce qu'il pourrait être. Une identité pouvant se décrire et se narrer. Cependant, conceptualiser l'outil narratif ne m'est pas suffisant, j'entreprends de le poétiser.

Ma poétique ne se réfère pas aux définitions communes, ni à l'idéalisation des faits, ni au non-sens des dadaïstes. Je me rapproche davantage de la théorie d'Isidore Isou et de son rapport entre poésie et existence. « Le mot existe et a le droit de se perpétuer. Il y a des choses qui existent par leurs noms seulement. Il y en a d'autres, existantes, qui ne s'affirment pas par manque de nom »<sup>14</sup>. L'artiste instaure l'idée qu'un mot ne nécessite pas indéniablement l'authenticité de son propos, mais que par sa simple présence, il évoque une vérité, celle de son auteur. Je façonne mon souvenir dans l'optique de le nommer, et s'il est ineffable, de le transposer en une image. Une image picturale. Là où « la peinture est également une recherche de l'empreinte et une volonté de laisser des traces, avec l'importance du noir qui représente l'écriture, à la base de tout » (Marbris, 2017, p.64)

---

<sup>13</sup> Piaget, Jean. *Sagesse et illusion de la philosophie*. Presse universitaire de France. 1992.

<sup>14</sup> Isou, Isidore. *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*. Galimard. France. 1947. p14.

## 2.2 L'absentéisme du corps face à sa malléabilité

R.A. 19/04/2017

La découverte de l'atelier caché de mon grand-père a été un moment particulier. Ce n'est pas quelque chose que l'on peut imaginer, cela va bien au-delà de la simple surprise. On a l'impression de voir ça juste dans les films, là où le héros découvre la fameuse pièce secrète. Mais il y a beaucoup de peur dans cette sensation. La peur de n'avoir jamais rien compris, et dans être l'unique fautif.

Entrevoir l'apparition d'un espace de création refoulé fut caractéristique dans ma propre position face au lieu de travail artistique. J'ai rapidement assimilé l'importance d'une présence et de son rapport à l'espace. « C'est une erreur de croire que le peintre est devant une surface blanche. Il n'en est pas ainsi. Le peintre a beaucoup de choses dans la tête ou autour de lui, ou dans l'atelier. Or tout ce qu'il a dans la tête ou autour de lui est déjà sur la toile »<sup>15</sup>. L'espace perd radicalement de son intérêt sans l'action du créateur. Il ne se réduit qu'à un simple rôle de vitrine. Je dissocie la notion d'espace de la personnalisation faite de mon aïeul. Là où je concède l'émergence de sa présence par son absence au sein de mes propres sentiments, sa disparition corporelle, à l'intérieur d'un espace strictement personnel et à l'insu de tous, anéantit l'attachement même du lieu. Une pièce dénuée de sens par l'absence d'une présence. Par cet évènement, l'omniprésence du corps se déploie dans ma pratique artistique. Un corps que je ne résumais par le passé qu'à son aspect corporel. Dick Tomasovic me permet de l'approcher sous une tout autre notion. L'écrivain belge éclaire les principes de *corporalité*<sup>16</sup> parmi les procédés inhérents au *stop-motion*. Il étoffe l'idée de

---

<sup>15</sup> Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, logique de la sensation*. Édition de la différence. France. 1981. p57.

<sup>16</sup> Tomasovic, Dick. *Le corps en abîme : sur la figurine du cinéma d'animation*. Rouge profond. 2006.



la relation des *corps*<sup>17</sup> au sein de la création. Le corps<sup>18</sup> du créateur se confronte aux autres *corps* environnant l'espace de création. Inculquer à un corps *mort*, l'objet ou la matière immobile, les mouvements concrets et réalistes du corps *vivant*, à savoir celui du créateur actif. Absence et présence s'entrelacent continuellement. Il s'agit davantage d'« animer la mort » que de « donner la vie »<sup>19</sup>. L'auteur interprète dans ce processus un déplacement du sentiment singulier du créateur. Par cette action, j'inculque une partie de ce que je suis à l'objet inerte. Le mouvement ne naît simplement que de mon unique volonté. « Dès lors, le personnage, contraint à être mis en mouvement, semble souvent en être interdit. Il faut comprendre que la figurine est ici pensée comme un véritable corps-mouvement »<sup>20</sup>. Si Tomasovic limite son approche à la conception de figurine, je développe cette idée vers un tout autre aspect, celui de l'abstrait. L'obéissance de l'abstrait relève tout autant du choix du créateur, et ainsi de son unique volonté. Je contemple dans l'animation de l'abstrait une nouvelle approche, celle du ressenti. L'ineffable, se transposant par le sentiment. Par ce travail de malléabilité corporelle, la pratique du *stop-motion* m'apparaît comme avérée. Un cinéma nécessitant de m'apparenter à un processus de création strictement individuel, évocateur de mes volontés picturales, mais qui induit pareillement l'émersion d'un lieu de création individualiste, identique à la conception de mon aïeul. Cette individualité, je l'assimile aux travaux de l'essayiste Gilles Lipovetsky, et spécifiquement à son approche de la communication et de ses incidences sur l'individualisme. Par mon individualisme créatif, je communique avec l'avant. Si je me cloître dans mon atelier, ce n'est pas par hantise de

---

<sup>17</sup> Tel qu'il a été défini en page 19. Partie d'un être animé considéré en particulier du point de vue de son anatomie, de son aspect extérieur et de son fonctionnement interne. Mais aussi tout objet et toute substance matérielle.

<sup>18</sup> Ici, uniquement la partie matérielle d'un être animé, le corps humain.

<sup>19</sup> Tomasovic, Dick. *Le corps en abîme : sur la figurine du cinéma d'animation*. Rouge profond. 2006.

<sup>20</sup> Tomasovic, Dick. *Logique de la translation*. Vertigo 42. 2012. p68.

promiscuité, mais pour un rapprochement de ce que je suis. Par mon processus créatif, je sillonne le passé en abandonnant le présent. « C'est à un détachement émotionnel qu'aspireraient de plus en plus les individus, en raison des risques d'instabilité que connaissent de nos jours les relations personnelles » (Lipovetsky, 1989, p97). Le philosophe souligne l'influence du détachement d'autrui sur le rattachement à soi. J'associe cette idéologie à ma pratique singulière. Le détachement me rapproche de l'avant et de cette quête de l'inaccessible. Inévitablement, je quémande l'accessibilité d'un refuge. J'aspire à réinvestir l'espace délaissé par mon aïeul. Un espace de solitude.

### **2.3 Coexistence des cadres ; l'avènement d'une image**

R.A. 11/09/2017

J'ai toujours eu le même objectif, celui de réunir sa peinture à mon cinéma. Travailler ma peinture et mon cinéma, sous une même et unique forme. Passer de lui à moi. Il est une transition vers ce que j'identifie comme mon affirmation artistique. Il est une transition condamnée à s'effacer.

Dans l'intention d'entremêler mes disciplines, je me heurte aux frontières traditionnelles. Exposé antérieurement, je désigne l'objet cinématographique, faute du support pictural, comme présentation de la création finale de ma recherche. J'entrevois, dans l'outil filmique, des procédés émotifs et techniques corrélatifs de mes attentes. Néanmoins, afin de réunir dans une unique image, peinture abstraite et animations photographiques, j'entreprends un remodelage des limites du cadre, propres à chacune de leurs disciplines. André Bazin identifie lisiblement ces limites. Dans un premier temps, le critique français

assimile le cadrage cinématographique à un cadre *centrifuge*<sup>21</sup>. Ce terme induit irréfutablement un prolongement de l'espace. Les éléments<sup>22</sup>, à l'intérieur même du cadre, se persuadent de pouvoir échapper aux extrémités qui les enferment. Cet allongement incite l'importance du hors-champ et de sa subjectivité. Paradoxalement, Bazin identifie un second cadre, celui-ci appartenant aux conceptions de la peinture. Un cadre *centripète*<sup>23</sup>. Ce dernier, au mépris de son homologue, cloître les éléments. Le prolongement n'a pas sa place dans le cadre *centripète*, car si l'élément tend à se dérober, la fonction même du cadre s'annihile. Par ma création, je redéfinis les espaces catégorisés par Bazin, en entremêlant dans une même et unique image les deux concepts. Je réinterprète la relation entre le *montré* et le *caché*. Par l'utilisation du hors-champ, j'interroge l'anticipation du regardeur, apposant la sensibilité sur ce qui pourrait être montré, mais qui ne le sera jamais. Sur le supposé. Je mêle aux études de Bazin, le travail de Gilles Deleuze et de son approche des œuvres de Bacon. Il confronte le cadre *centripète* de Bazin en définissant l'espace *hors des limites*<sup>24</sup> de Francis Bacon. Le philosophe décrit l'importance et l'omniprésence des bordures. Il analyse le rôle de ces « grands aplats de couleurs vives, qui structurent et spatialisent les contours de la Figure<sup>25</sup> »<sup>26</sup>. Il délimite l'importance de ce qui est *montré* et la continuité du *caché*. Ce même *caché* que le cadre *centripète* s'interdit. En imposant à ma peinture le cadre *centrifuge* du cinéma, je redéfinis les espaces. J'identifie une nouvelle approche de l'image par l'intervention de la peinture abstraite, non condamnée aux bordures, mais à l'ouverture de ses frontières. Une image picturale.

---

<sup>21</sup> Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Édition du cerf. France. 1976.

<sup>22</sup> La notion d'*élément* est ici à rapprocher de celle du *corps*.

<sup>23</sup> Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Édition du cerf. France. 1976.

<sup>24</sup> Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, logique de la sensation*. Édition de la différence. France. 1981.

<sup>25</sup> Figure / personnage.

<sup>26</sup> Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, logique de la sensation*. Édition de la différence. France. 1981.

Mon approche de l'image picturale, se réfère dans un premier temps à l'influence de la peinture flamandes sur les écrivains belges<sup>27</sup>. L'historien Paul Aron développe l'importante relation entre peinture et écriture au sein de l'histoire artistique belge<sup>28</sup>. L'héritage pictural du pays a fortement impacté, au-delà des récits, l'approche de l'écriture. Une écriture jaillissante de l'influence indéniable d'un héritage. Les écrivains se sont accommodés d'une écriture picturale. « De nature matérielle et figurative, l'écriture picturale stimule en permanence l'inventivité plastique » (Paul, 1997, p162). Une constante relation entre l'écrivain peintre et le peintre écrivain. J'approche l'étude de Aron et l'associe à mes propres attentes de la symbiose de mes pratiques. Initialement, la peinture ne me mène pas à l'écriture, mais au cinéma. Mon influence picturale définit les principes de mon image en intervenant directement au sein d'elle. Contrairement à l'influence flamande, la peinture ne prédomine pas mes initiatives littéraires, mais bien mes choix cinématographiques. Mon cinéma est alimenté de cette picturalité. Ce qui ne peut être montré par l'image originale, une image cinématographique dénuée d'interventions picturales, pourrait se manifester par l'intermédiaire de l'abstraction animée. Je vois dans l'intervention picturale une nouvelle approche de l'émotion du créateur et, pour ma part, de mon inculcation aux corps inertes de la mise en scène. Sans en délaissier la concomitance de tous sur l'autonomie de chacun.

En outre, je rallie les travaux de Théophile Gautier concernant la mobilité picturale et sa capacité d'entrecroisement. En défendant une théorie de l'entremêlement artistique, il invoque l'importance d'organiser ses différents médiums dans une « alchimie à la fois

---

<sup>27</sup> Aron, Paul. *Quelques propositions pour mieux comprendre les rencontres entre peintres et écrivains en Belgique francophone*. Écriture n.36. 1990.

<sup>28</sup> Aron, Paul. *La Belgique artistique et littéraire. Une anthologie de langue française 1848-1914*. Éditions complexe. Belgique. 1997. p146-197.

visuelle et poétique »<sup>29</sup>. Gautier reconnaît le caractère d'une réunification des arts au sein d'une même entité. Là où « tous les arts palpiteront ensemble dans la même œuvre, et chaque œuvre nagera dans un milieu de lumière et de parfum, atmosphère de ce paradis intellectuel »<sup>30</sup>.

Ma recherche se façonne par ces entremêlements. Établir une rencontre de mes disciplines au sein d'une unique présentation. Allier mon passé et mon présent par une singulière représentation. Cohabiter l'absence et la présence au travers d'une même démarche créatrice. C'est en convoitant ces aboutissants que se structure ma question de recherche : Comment la rencontre entre le cinéma, par les procédés techniques du *stop-motion*, et la peinture abstraite, affiliée aux notions d'absence, d'espaces et de corps dans mon processus de création, dépeint-elle la composition d'une image picturale et de sa poétisation narrative ?

---

<sup>29</sup> Fournou, Marie. *L'écriture picturale dans les nouvelles de Théophile Gautier. Entre dialogisme et interférences*. n.7. 2005. p.138-157.

<sup>30</sup> Gautier, Théophile. *Histoire de l'art dramatique en France depuis 25 ans. Vol 3*. Editions Hetzel. France. 1859. p.303.

### **3 — PROSPECTER L'INCONNU**

R.A. 03/05/2018

La recherche, c'est assez angoissant. À force de confondre nos idées avec des artistes et des théoriciens, on se demande s'il nous reste encore un soupçon de singularité. Je trouve compliqué de ne pas noyer nos idées dans celles des autres. Au risque d'en oublier que certaines viennent de nous.

#### **3.1 La hiérarchisation du souvenir ; amorce d'une scénarisation**

R.A. 14/12/2017

Le passé n'appartient pas qu'à moi. Je suis un élément parmi tant d'autres. Quand je dis que l'individualisme n'implique pas indéniablement un rejet de l'autre, je parle de ça. Dans la reconstruction d'une identité que je n'ai pas connue, j'ai besoin de me confronter à l'autre.

La conception de mon projet final se livre à un protocole de création prédéterminé. Préalablement définis, les schèmes de pensées constructivistes de Jean Piaget m'induisent, dans un premier temps, à repenser la scénarisation. L'objet central de mon projet final est, indéniablement, la conception de l'identité fragmentée de mon défunt grand-père. En catégorisant les éléments acquis au travers de mon appropriation des schèmes constructivistes, je crée l'approche narrative de mon film, tout autant que sa conception. Une narration issue d'une association de souvenirs. Cependant, c'est au sein de ces informations que je délimite ma vision personnelle. Comme je l'ai toujours exprimé, je suis à la recherche d'une seule vérité, la mienne. En hiérarchisant le souvenir, je crée une concentration d'informations, permettant l'entreprise de mon écriture scénaristique. Une écriture en opposition des règles formelles préétablies du scénario. Je délaisse les pratiques énoncées par

Michel Chion, et abandonne la commune *narration-présentation*<sup>31</sup>. Les schèmes me permettent d'acquérir des faits, des éléments ou événements que je considère comme véridiques. Ils sont les points de départ de mes intentions créatrices. Mon scénario s'élabore autour de ces ancrages, définissant des contextes principaux, des lieux de représentation. Je me contente de rédiger des situations initiales, laissant apparaître des points d'entrée et des points de sortie. Le chemin entrepris pour rallier ces deux extrémités dépend quant à lui, de la concomitance entre préméditation et improvisation créatrice. Les procédés techniques du *stop-motion* ne laissent aucune place à l'inattendu. Tout se doit d'être pensé, étudié et prémédité. Le mouvement de chaque corps-objet ne relève d'aucun hasard. Si un élément tombe accidentellement, cet accident relève d'une préparation minutieuse. Dans la continuité de mon protocole, j'allie l'abstrait à mes points d'ancrage scénaristiques. La prévisibilité du cinéma interagit avec l'impulsivité de la peinture abstraite. Les actions d'improvisations abstraites<sup>32</sup> sont le prolongement de l'écriture scénaristique. J'aborde mon scénario comme une œuvre sujette à changement. À l'instar d'un souvenir tangible, se destituant d'un avis à un autre.

### 3.2 L'archivage sonore ; une réflexion de l'après

R.A. 12/06/2018

Je n'aurai jamais envisagé la force d'écoute d'un enregistreur. Je ne parle pas seul. Je dialogue d'ores et déjà avec un autre moi. Celui qui prendra conscience de l'importance ou l'insignifiance de ces mots.

---

<sup>31</sup> Chion, Michel. *Écrire un scénario*. Cahiers de cinéma. France. 2002.

<sup>32</sup> Séquence en *stop-motion* manifestant la place centrale de la peinture abstraite ou de toute autre matière/structure abstraite au sein de l'image.

Concernant l'organisation de ma réflexion, je choisis d'aborder une partie de ma méthodologie sur le modèle du mathématicien américain, Seymour Papert. Il développe l'*object to think with*<sup>33</sup> dans l'intention d'obtenir un protocole de réflexion avancé. Bien que Papert associe cet outil à la pensée mathématique, je m'approprie son raisonnement dans une logique d'enrichissement narratif et de dépouillement informatif. Par l'enregistrement audio, j'appose une trace sur le passé. Une trace incontestable qui ne découle pas ici du souvenir mental, mais d'une preuve matérielle, celle de l'enregistreur. Par des énoncés passés, je redéfinis une réflexion présente. Je prends de la distance face à mes pensées antérieures afin de les corrélérer avec mes intentions présentes, et dans l'objectif d'une constante réactualisation de la réflexion. Depuis le 11 mars 2017, j'enregistre quotidiennement des interrogations, des attentes, des incertitudes et des annotations concernant ma recherche et ce qui l'alimente. Cependant, pour ne pas éparpiller cette pensée, je l'organise. « You can't think seriously about thinking without thinking about thinking about something » (Papert, 1980, p10). À cet égard, j'entreprends la création d'une organisation systémique permettant de classer et catégoriser chaque enregistrement. J'appose des mots à chaque captation audio et les réparties par groupe de réflexion. Je catégorise mes informations par degrés d'importance et champ de réflexion. Ainsi, l'information se voit apposer d'une place vis-à-vis de son champ d'expertise (notion de récit, de cadre, d'image, d'espace, de corps, d'abstraction, de narration, de son, de geste). La finalité étant la réalisation d'un modèle de référence permettant une visualisation complète des informations recueillies et de leurs potentiels réflexifs.

---

<sup>33</sup> Papert, Seymour. *Mindstorms: Children, Computers, And Powerful Ideas*. 1980.



## **CHAPITRE II**

### **LE PATRIMOINE DE L'INFLUENCE ; COMPOSITION D'UNE INTENTION**

## 1 — ENTRE ÉCRIT ET SON ; ESQUISSE DE NARRATION(S)

R.A. 04/12/2018

Une partie de mon travail gravite constamment autour d'une relation entre l'écriture et l'audio. Comme un instant où l'un et l'autre s'entrecroisent. Un peu dans la continuité de mon image picturale.

« Nous savons que le discours narratorial permet au cinéaste de mener son récit, tout en accentuant le jeu de la subjectivité et de l'objectivité entre les divers points de vue » (Lieb, 2012, p.2). Par mon approche narrative, je structure une évolution continue de la forme du récit. Dans un premier temps, j'agence mon écriture poétique à la structure textuelle coupée de Boris Vian. Un travail où la rythmique bénéficie autant, si ce n'est plus, d'importance que la thématique développée. Puis, dans la perspective de transporter mon écrit jusque dans mon image cinématographique, j'applique les dispositifs de la voix *off*, en concordance du processus exploité par le réalisateur australien Adam Elliot. L'utilisation du narrateur n'est pas soumise à une logique de la description, mais bien de la réflexion. Enfin, je produis un travail du son, afin de développer le concept de pluri-narration. Une notion magistralement appliquée par les ambiances sonores de David Lynch. Par l'agencement de ces trois approches, j'identifie l'émergence de ma poétisation narrative.

### 1.1 L'articulation textuelle dans la structure d'une intention

R.A. 09/03/2018

On a souvent tendance à retenir l'imaginaire de Vian, et moins la pluralité de son style d'écriture. Je trouve ça dommage, car chacun de ses styles est associé à un espace onirique bien précis.

Au sein de mon projet filmique final résonne l'importance du texte et de sa relation à l'écriture. Corrélativement au fond, émanant d'une correspondance poétique entre mon appropriation des schèmes de Piaget et de l'existence du mot chez Isou, j'apporte une intention particulière à la forme structurelle de la narration filmique. Par l'écrit, j'élabore une certaine autonomie du texte, brisant par la même occasion sa dépendance formelle à l'image. Une écriture de l'instinct menant à l'essence même de son discours, et préservant un espace promis à l'interprétation personnelle. Dans cette logique, je corrèle mon approche aux procédés stylistiques employés par l'écrivain français Boris Vian. J'emprunte à l'auteur un procédé artistique essentiel de son écriture, à savoir la manipulation d'un style coupé<sup>34</sup> qui s'inscrit en opposition du phrasé élancé de Marcel Proust. Vian se range dans une logique littéraire moderne qui se veut d'amener le texte à l'essentiel au travers d'une rythmique saturée. Il minimise la multiplicité des mots, au profit de la répétition, dans des phrases courtes, annihilant toute futilité narrative et accentuant l'efficacité du discours. C'est dans l'un de ses derniers romans, *L'Arrache-cœur*, une vision du monde contemporain par un psychiatre aussi atypique qu'indécis, que l'auteur manœuvre le procédé avec le plus d'habileté :

Je suis vide. Je n'ai que gestes, réflexes, habitudes. Je veux me remplir. C'est pourquoi je psychanalyse les gens. Mais mon tonneau est un tonneau des Danaïdes. Je n'assimile pas. Je leur prends leurs pensées, leurs complexes, leurs hésitations, et rien ne me reste. Je n'assimile pas, ou j'assimile trop bien..., c'est la même chose. Bien sûr, je conserve des mots, des contenants, des étiquettes ; je connais les termes sous lesquels on range les passions, les émotions mais je ne les éprouve pas. (Vian, *L'Arrache-cœur*, 1953, p.35)

Dans un enchaînement de phrases brèves, fractionnées par une abondance de ponctuations, Boris Vian installe la notion de *tempo*. Par un rythme ponctué d'énumérations,

---

<sup>34</sup> Spitzer, Léo, *Études de style*, précédé de Leo Spitzer et la lecture stylistique par Jean Starobinski, Gallimard, 1980.

l'auteur intensifie la force du propos. En m'appuyant sur l'architecture et le rythme textuel de l'artiste français, je dresse la mise en place d'une première narration par l'écriture d'un énoncé poétique.

## 1.2 Du papier à l'écran ; voix de réflexion

R.A. 12/05/2017

J'ai toujours su qu'Adam Elliot jouerait un rôle important dans ma recherche. Son utilisation de la voix *off* était une évidence. Et puis j'ai lu dans un article une phrase d'Elliot qui m'a vraiment heurté. « Je suis fasciné par les vieillards solitaires. Je trouve que la solitude est une expérience très intéressante »<sup>35</sup>. À croire que tout est lié.

Afin d'installer le récit au sein de mon court-métrage, j'applique les procédés exclusifs à l'utilisation de la voix *off* dans l'intention de transiter l'écrit vers l'oral. Cependant, je manie la voix extradiégétique tel un réel discours autonome, décelant par intermittence un écho dans l'image filmique, et non dans sa notion la plus formelle, ne se limitant qu'en un simple artifice<sup>36</sup> complémentaire de l'image. J'oppose ici mon approche narrative à ma volonté d'entremêlements entre procédés cinématographiques et picturaux. J'entrevois l'autosuffisance du discours, rejoignant le travail défendu par le cinéaste Adam Elliot. Dans ses films en *stop-motion* (coïncidence des choses), le réalisateur australien manie l'utilisation de la voix *off* dans une logique de réflexion philosophique et psychologique, en opposition d'un simple procédé initiateur de commentaires de l'image. Un travail qu'il ébauche dans son premier court-métrage *Harvie Krumpet* (2003), récit d'un antihéros à la vie

---

<sup>35</sup> Le Monde, M Cinéma, [https://www.lemonde.fr/cinema/article/2009/10/06/\\_1246740\\_3476.html](https://www.lemonde.fr/cinema/article/2009/10/06/_1246740_3476.html), page re-consultée le 9 octobre 2018.

<sup>36</sup> Deshays, Daniel, *Entendre le cinéma*, Éditions Klincksieck, France, 2006.

chaotique aussi bouleversante qu'attachante, puis qu'il perfectionne dans son long-métrage *Mary and Max* (2009), relation épistolaire entre une fillette solitaire de 8 ans et un quarantenaire atteint du syndrome d'asperger. Par le maniement de la voix, Elliot propose une narration authentique, décelant la mise en place d'une distance entre le *dit* et le *montré*. La voix n'a plus vocation à paraphraser l'action, mais bien à ajouter une interprétation différente du *montré*, révélant la considération du *caché* comme du *non-dit*. Bien que le cinéaste s'appuie sur ce procédé dans le but de composer l'humanité et l'identité de ses protagonistes, j'utilise ce processus dans la volonté d'élaborer une multiplicité d'interprétations. En cohésion d'un refus d'idéalisation de la figure de mon aïeul, je ne convoite pas la concrétisation d'un personnage unique et véridique. Par la voix *off*, je planifie la composition d'un fragment d'individu. Un récit poétisé qui ne découle que de mon ressenti. Je présente un espace interprétatif à chaque spectateur, une identification évolutive vis-à-vis de l'héritage de chacun. Une narration poétique amenant la réflexion du *caché* tout en délaissant le *montré*. Un processus autonome délimitant les contours d'une deuxième narration, insufflée par une corrélation directe entre la conception sonore et l'image dévoilée.

### **1.3 L'élaboration d'une pluri-narration par l'ambiance sonore**

R.A. 19/08/2018

Le jour, je voue un culte à la démarche artistique de David Lynch. La nuit, je m'exaspère de tomber dans son piège. Mais s'il y a bien une chose que je ne conteste jamais, c'est définitivement son travail sonore.

En parallèle de ma première approche narrative, glanant sa formation par la voix *off*, je traite la relation entre conception sonore et image comme second processus narratif. Il faut

ici différencier le son émis par la voix extradiégétique, qui découle d'un enregistrement du narrateur, et l'ambiance sonore, confectionnée quant à elle par une création auditive ou musicale. Afin d'intelligiblement présenter mon intention, je commence par exposer la référence artistique sur laquelle s'appuie mon travail, à savoir David Lynch. Bien qu'il y ait de nombreux éléments à décortiquer dans le cinéma Lynchien, je rencontre un écho particulier dans l'approche sonore de son long métrage *Eraserhead* (1977), récit mélancolique d'un homme trouvant refuge dans le rêve, puis dans sa série *Twin Peaks* (1990), célèbre (en)quête spirituelle entourant le macabre assassinat de Laura Palmer. Le cinéaste américain, considéré comme un *sound designer*<sup>37</sup> à part entière, bénéficie d'une habilité créative dans le développement d'univers auditifs singuliers. « Il n'est pas interdit de penser que le son est à la naissance de ses images et que les plans peuvent être considérés comme des évocations visuelles de sonorités précises » (Tomasovic, 2005, p.79). Lynch amorce la création de l'image par le son. En sédition des procédés du cinéma traditionnel, où le son ne vient que suppléer une image préalablement pensée, Lynch sculpte le son comme initiateur d'intentions. Un travail qu'il aborde originellement dans *Eraserhead* (l'idée germe dès ses premiers courts-métrages animés *Six Figures Getting Six* en 1966 et *The Alphabet* en 1967) où il compose et met en place ses premiers *drones*<sup>38</sup> sonores.

---

<sup>37</sup> Praticien de la conception sonore.

<sup>38</sup> Nom que donne Lynch à ses effets de parasites sonores bourdonnants. Youri Deschamps, « David Lynch, l'écran omnivore », dans *Eclipses*, n° 34, mai 2002.



Figure n.3 : Image tirée du film *Eraserhead*, 1977. Dans la scène d'introduction, David Lynch allie ses *drones* aux bruits sourds ambiants qui, affiliés à l'image filmique, dévoilent la composition d'une narration indépendante.

©American Film Institute

Par l'accentuation des sonorités ambiantes, Lynch architecture un véritable univers fantasmagorique, définissant les contours d'une ambiance sonore singulière. Il fonde une narration indépendante au travers d'une concomitance entre la conception auditive et l'image *montrée*, réfutant par la même occasion l'illusion d'unité<sup>39</sup> développée par Michel Chion. L'image n'a alors de sens que par l'univers sonore qui la définit, anéantissant tout intérêt en son absence.

Dans mon court-métrage final, j'élabore la construction d'une ambiance sonore comme second outil narratif. Par l'utilisation du bruitages (étroitement liée à ma notion de subjectivité développée plus loin dans ce chapitre) je constitue une création sonore trouvant écho dans l'action filmique. Cependant, contrastant l'approche d'*Eraserhead*, je corrèle les procédés de bruitages à une musicalité traditionnelle. Cette intention rejoint la deuxième

---

<sup>39</sup> Chion, Michel, *L'Audio-Vision: Son et image au cinéma*, Édition Nathan, France, 1990.

partie du travail sonore de Lynch, littéralement développé au sein de l'univers *Twin Peaks*. Par sa collaboration avec le compositeur et arrangeur Angelo Badalamenti, le cinéaste entremêle ses drones à la musicalité lancinante de l'artiste américain. En entrelaçant la grâce d'une musicalité classique à une tonalité résonante, Badalamenti crée des compositions envoûtantes, venant se juxtaposer aux bruits sourds de Lynch. C'est bien la corrélation de ces deux éléments, en association de l'image cinématographique, qui crée un univers à part entière. Dans cette même intention, je réalise un second aspect narratif au sein de mon court-métrage final.



## 2 — DU CORPS DANS L'ESPACE À L'OUVERTURE DES FRONTIÈRES

R.A. 01/10/2018

Dans l'animation, on associe à mon sens trop régulièrement la notion de corps à la figurine. Le corps représente bien plus que cela. Il est tout objet, toute matière. C'est principalement pour ça que je veux un personnage subjectif dans mon film. Pour laisser place à tout ce qui l'entoure.

Au sein de ma création finale, j'identifie un lieu de rencontre. Un embranchement des corps, des bordures, et des espaces, mais également des médiums. Une rencontre entre le cinéma et la peinture abstraite. Je construis deux univers distincts, amenés épisodiquement à coexister. Un premier univers, celui du concret, où les corps s'approprient l'espace. Dans cette perspective, je confectionne des éléments de décors appartenant à la thématique du réel et me rapproche des enjeux artistiques et esthétiques de Wes Anderson, qui favorise les espaces fermés alliés à une géométrie structurale et à un code couleur singulier. Par l'utilisation de gros plans, Anderson centre ses corps, annihilant par la même occasion tout prolongement du cadre. J'oppose à ce corps majeur la Figure, pareillement centrée, peinte par Francis Bacon. L'artiste britannique identifie les limites de l'espace par l'utilisation de ses aplats de couleurs. Je fracture les bordures annoncées par Bacon, en transportant les frontières picturales vers l'infini de l'image cinématographique. Enfin, j'utilise les procédés du hors-champ, associé à sa perception subjective, dans l'intérêt de supprimer l'omniprésence du corps et de dévoiler un nouvel espace de création. Un second univers, celui de l'abstraction. Le travail de Michael Haneke, et plus spécifiquement son approche du plan statique affilié à l'absence dans le champ, résonne au sein de mes intentions. Irréfutablement, la rencontre de ces espaces définit et constitue la composition de mon image picturale.

## 2.1 D'un corps centré à une esthétique linéaire

R.A. 27/04/2017

Dans *Le temps d'un instant*, j'ai principalement utilisé l'abstraction. Il n'y avait pas de place pour le concret et donc pas de confrontation. J'en ai vraiment ressenti le manque.

Une partie de ma création se matérialise par une approche de la figuration. Un espace agencé par des éléments matériels qui amènent à définir les prémices d'un univers *réel*. Dans cette idée, je rejoins les enjeux artistiques développés par Wes Anderson, et plus particulièrement son processus d'enfermement des corps à l'intérieur de son cadre. Une démarche qu'il développe dans l'intégralité de sa filmographie, mais que j'énumère ici par l'intermédiaire de trois œuvres significatives. *Hôtel Chevalier* (2007), son deuxième court métrage, récite d'une rencontre entre deux amants dans la bâtisse d'un hôtel français, *Fantastic Mr. Fox* (2010), long métrage d'animation en *stop-motion*, relatant l'histoire d'une famille de renards hors normes, et enfin *Isle of dogs* (2018), également tourné en *stop-motion*, et narrant la dystopique expulsion de toutes les races canines vers une île isolée du Japon.

Par une esthétique minimaliste et une minutieuse précision technique, le cinéaste américain forge des univers complexes, mais continuellement intelligibles. La force de ses images visuelles s'entremêle à sa capacité à concentrer l'action. En effet, par l'intermédiaire des procédés du gros plan, le cinéaste recentre inlassablement ses personnages/objets à l'intérieur de son cadre. Par cette mécanique, il enferme ses corps dans un espace clos, ne laissant entrevoir aucune fenêtre de sortie.



Figure n.4 : Images tirées des films *Isle of dogs* (2018), *Hôtel Chevalier* (2007), et *Fanstastic Mr.Fox* (2010). Par le travail du gros plan, Anderson délimite des bordures, primant le corps centré dans l'image à défaut de l'ouverture de l'espace.

©American Empirical Pictures, Indian Paintbrush, Scott Rudin Productions, Fox Searchlight Pictures, Twentieth Century Fox Film Corporation, Regency Enterprise & Fox Animation Studios.

Par l'utilisation d'une esthétique géométrique formelle, Anderson identifie l'intérieur de son cadre. Dans cette même idée, il dessine les trajectoires rectilignes de ses décors en association d'une symétrie épurée et d'un contenu dépouillé. Je rejoins les enjeux esthétiques du cinéaste américain dans la partie de ma création s'identifiant à un univers rationnel. Affilié à une palette de couleurs bien précise, et évocatrice des prémices d'un code pictural, j'organise la mise en place d'une structure linéaire. La construction de l'image est faite dans l'idée d'une représentation d'un espace fermé, issu de l'imaginaire du créateur, et délimitant l'étendue réaliste de son histoire.



Figure n.5 : Image tirée du film *Fantastic Mr.Fox*, 2010. Ici, Anderson construit son plan dans une logique d'enfermement. La répétition des formes géométriques et des lignes rectilignes de l'ameublement trouvant écho dans la moquette carrée de la cuisine. L'identification d'un condensé de couleurs précises cloître l'espace et rappelle les notions d'un cadre pictural.

©Twentieth Century Fox Film Corporation, Indian Paintbrush, Regency Enterprises, American Empirical Pictures & Fox Animation Studio.

## 2.2 La spatialisation picturale dans la relation *Figure-bordures*

R.A. 23/03/2017

Avec Bacon, j'ai compris que le cinéma pouvait offrir un espace supplémentaire à la peinture. Un espace où la seule frontière serait celle du créateur.

Conjointement à mon approche des travaux d'Anderson, j'aborde une deuxième vision de la spatialisation esthétique des corps dans mon image. J'élabore un univers de l'abstrait, ne périssant pas de la présence du corps. Là où le cinéaste américain utilise les bordures du cadre cinématographique afin d'enfermer son corps, l'artiste britannique Francis Bacon utilise ce même corps *axé* dans une démarche divergente, celle d'en énoncer les contours. En effet, l'artiste peintre utilise la figure abstraite, isolée dans un espace pictural

fermé, non pas dans une démarche d'enfermement, mais bien d'ouverture. Un travail particulièrement perceptible dans le *Portrait of George Dyer Talking* (1966), portrait à l'huile de son amant George Dyer exposé au Grand Palais à Paris deux jours avant le suicide de ce dernier. Par l'utilisation de ses grands aplats de couleurs vives, Bacon n'isole pas sa Figure, il la structure et la spatialise. Il n'y a plus de domination de l'un sur l'autre, mais bien une harmonisation de l'un pour l'autre. Le corps ne subit plus le cadre, il s'y juxtapose. Ainsi, les aplats de couleurs viennent prolonger les bordures picturales, définissant les contours d'un cadre et la dimension du *caché*. Par ma création, j'approche la spatialisation esthétique introduite par Bacon au travers de ses surfaces uniformes. Dans cette même volonté de fracturer les bordures imposées par le cadre pictural, je transpose la peinture abstraite dans mon image cinématographique, amorçant l'étendue de cet espace *caché*.

## 2.3 De l'image fixe à l'entrecroisement des espaces

R.A. 03/09/2018

Le hors-champ me permet d'entrevoir un nouvel espace de création. C'est sa relation à la temporalité qui rejoint ma volonté créatrice.

Dans l'intention de briser et de prolonger les bordures picturales, le processus technique du hors-champ est indispensable. Dans ma création finale, j'utilise ce procédé afin d'affirmer l'influence de la subjectivité de l'image. Effectivement, par la réalisation de plans statiques, au sens du cadre, mais aussi du mouvement, référençant un travail spécifiquement photographique, j'intensifie l'implication du *caché*. « L'image peut ignorer l'action et donner à voir un temps faible. La discordance entre l'in-signifiant, présent dans le champ, et l'action

se déroulant dans le hors-champ, c'est-à-dire une inversion de l'état conventionnel, constitue le rythme, l'émotion et le sens. » (Boneva, 2012, p.62). Par le maniement des combinaisons du hors-champ, je rejoins ma volonté d'interprétations plurielles. Mon approche trouve écho dans le travail de Michael Haneke, et particulièrement de sa mise en forme artistique du champ. La place du réalisateur autrichien dans mes références peut paraître étonnante, tant son cinéma s'installe en entière opposition du mien, mais elle découle néanmoins d'une logique d'approche. Autrement dit, Haneke développe dans la totalité de sa filmographie un processus artistique propre à l'image fixe. Il utilise les images figées, immobiles, et délaissées de toute présence humaine, afin de dresser ce qui s'apparenterait à une magnification du hors-champ et de son contenu. Il agglomère les espaces distincts propres à la cinématographie dans l'intention de prolonger l'interprétation. Haneke adjoint également la lenteur du rythme à cette immobilité lancinante. La présence de ces plans semble alors périr d'une insignifiance la plus totale. Néanmoins, c'est bien par ce processus de non-sens que le réalisateur autrichien emporte son spectateur vers l'intérêt de l'image dissimulée.



*Figure n.6* : Image tirée du film *Amour*, 2012. Dans cette scène finale de *Amour*, Michael Haneke fait sortir ses personnages du plan afin de délaier la présence à l'écran. Il propose alors une image fixe pendant près de vingt secondes, amenant son spectateur à entrevoir l'omniprésence du hors-champ.  
©Les films du Losange, X Filme Creative Pool & Wega Film.

### 3 — VERS UNE ESTHÉTIQUE DE L'ABSTRAIT

R.A. 12/06/2018

L'émotion de l'abstrait ne jaillit pas seulement par l'acrylique ou l'huile. Elle provient du relief, de la texture, de la malléabilité des matériaux. Elle est chaque élément par lequel le sentiment se transporte.

Par opposition à une esthétique formelle et rationnelle définie précédemment, je présente une seconde esthétique distincte. Là où la première se veut évocatrice d'un univers du réel, émanant de toute préméditation structurelle, la seconde se rallie à une approche de l'*irréel*. Je confronte les séquences géométriques et linéaires de mes décors concrets à une esthétique de l'abstraction. Un espace d'impulsivité où chaque geste émane d'un sentiment propre au créateur. Au travers des travaux de l'artiste argentin Lucio Fontana, et plus particulièrement par la plasticité définie dans ses concepts spatiaux, je conceptualise la création d'un décor modulable et soumis à la véhémence ou à l'impassibilité de son créateur. Puis, par l'abord du travail artistique du peintre français Pierres Soulages, spécifiquement dans ses oppositions de couleurs puis par ses *Outrenoirs*, je façonne la création d'une multiplicité gestuelle de la peinture informelle.

#### 3.1 La manipulation plastique comme rapport à l'illusion

R.A. 11/10/2018

J'aime façonner l'abstrait. Dans peinture je ne vois pas que peinture. Dans peinture je vois structure, je vois relief. C'est ici qu'intervient la considération de la matière. Sous toutes ses formes imaginables.



Une partie de l'esthétique irrationnelle de mon projet final aborde les contours de l'improvisation picturale. Par l'intermédiaire des procédés techniques propres à l'utilisation du *stop-motion*, j'agence une approche abstraite, issue notamment d'une démarche de la spontanéité, à l'animation photographique. Je construis et déconstruis tout élément propre au processus pictural. Dans un premier temps, une esthétique de la superposition, où la texture de chaque médium entre en relation avec l'acrylique, et une esthétique de l'altération, principalement insufflées par l'uniformité chez l'artiste Lucio Fontana. Le travail du sculpteur et peintre argentin intervient dans une logique de continuité plastique. Une approche esthétique significative développée dans ses *Concetto Spaziale*, et plus particulièrement dans ses *Attese* de 1954 et de 1966. Par l'entremêlement de ses processus sculpturaux et picturaux, Fontana altère ses peintures lisses et uniformes au travers d'une multiplicité d'entailles. Il crée la composition par l'altération. Dans son abdication de la ligne claire des volumes, l'artiste circule perpétuellement entre matériel et immatériel. Il délimite un entrecroisement où seuls l'espace et la lumière délimitent l'harmonisation de la création. Par l'impulsivité de sa maîtrise informelle et l'ouverture de ses monochromes, l'artiste identifie un espace au-delà de la toile. Parallèlement, Fontana déploie ses constructions picturales de nature tridimensionnelle. Il juxtapose ouverture et relief dans une exploration de la superposition des médiums, réfutant le rôle du support dans l'intérêt d'intensifier l'illusion. Dans mon court métrage final intervient cet intérêt pour tout ce qui définit la peinture abstraite au-delà de son unique rapport à l'acrylique. Elle est toute matière, toute substance, par laquelle se propagent le sentiment et l'émotion. Semblablement à Fontana, j'approche la toile comme un support par lequel ne se manifeste pas seulement la peinture, mais également la structure.

### 3.2 La redondance du geste créateur ; introduction au mouvement

R.A. 26/05/2017

La répétition gestuelle est une notion essentielle au *stop-motion*. Il arrive qu'un geste soit mal exécuté, et cela impose forcément qu'il soit recommencé. Quand j'entremêle cette technique à mon processus pictural, je révèle l'association entre la peur de mal faire et une impulsivité inconsciente.

Dans la continuité de mon processus de création abstrait, mes intentions artistiques trouvent écho dans les œuvres du peintre français Pierre Soulages. En premier lieu, son travail d'opposition picturale résonne au sein de mon approche esthétique. Par l'intermédiaire de la répétition gestuelle du pinceau, l'artiste enraye couleurs et mouvements, au profit d'une improvisation créative, délaissant toute logique de mouvance. La prévisibilité s'efface, laissant affleurer une impulsivité régulière. L'harmonie des mouvements diagonaux et horizontaux laisse disparaître, couche après couche, les couleurs chaudes de la toile. Ce travail de superposition des épaisseurs de la peinture résonne dans mon approche. Une esthétique, où ce que l'on associe au fond abstrait pictural de l'image vient se confondre à d'autres couches additionnelles. Dans ma volonté de laisser une place à l'émotion de l'impulsivité, le travail répétitif de l'artiste français me permet d'exploiter le rôle du noir et de son rapport à la lumière dans mon image cinématographique. Par une dualité entre la répétition gestuelle et une uniformisation des couleurs, et dans une affiliation des enjeux esthétiques présentés par les *Outrenoirs* de l'artiste, précisément dans *Peinture 204 x 227cm* de 2007, j'identifie la place du clair-obscur dans ma création finale. Au travers d'une accumulation de couches et une répétition de sa matière picturale, Soulages accentue l'intensité d'un noir envoûtant, laissant transparaître toute l'impétuosité de son créateur. Je trouve également écho dans l'approche esthétique de couvrir la couleur, développée dans

*Peinture 46 x 38cm* de 1961. Comme si la saturation de la peinture se devait de dissimuler et de remplacer ce qui ne doit pas, ou ne doit plus, être vu. Je manie l'utilisation du noir, non pas seulement par le biais d'acrylique, dans cette même idée de multiplicité des couches. Le noir n'intervient qu'en remplacement d'un espace déjà occupé. Il ne se crée pas une place, mais se compose une existence.

**CHAPITRE III**

**UN PROCESSUS CONFRONTÉ MAIS CONTROLÉ**

## 1 — MÉTHODOLOGIE

R.A. 11/03/2017

On est le samedi 11 mars 2017 et je commence un premier test pour l'enregistrement. Je vais peut-être abandonner ça rapidement, je ne sais pas encore.

Dès l'amorce de ma recherche, j'ai désiré trouver une méthodologie qui me ressemble. Dans mon processus de travail créatif et réflexif, j'ai davantage de difficultés à m'approprier un fonctionnement qui n'émane pas de moi. Il est indispensable que ma méthode rejoigne, au-delà du créateur, l'homme que je suis. L'aspect organisationnel, et parfois très cartésien, de mon travail, mais aussi dans ma vie de tous les jours, se devait de résonner au travers de mon approche méthodologique.

Dans un premier temps, je me suis donc intéressé aux travaux du pédagogue américain Seymour Papert et notamment à sa logique de raisonnement mathématique. Il développe la notion d'*objet* comme source et identité de réflexion. Il énonce l'importance de s'attacher un *outil* initiateur d'apprentissage. Dans *Mindstorms* (1980), Papert explique que c'est à son plus jeune âge qu'il assimila l'importance de l'objet dans le développement et l'enrichissement de sa pensée. Passionné par les *gearbox*<sup>40</sup>, il découvrit et comprit sa première logique mathématique en parallèle de son *object-to-think-with* et amorça par la même occasion une démarche s'apparentant au *constructionnisme*<sup>41</sup> (une approche rejoignant étroitement le constructivisme développé par Jean Piaget).

---

<sup>40</sup> Le terme *gearsbox* fait ici référence aux boîtes de vitesses présentes dans les voitures dont se passionnait Seymour Papert à son jeune âge. Il fait également référence aux jeux d'engrenages, similaire aux mécaniques de ces mêmes boîtes de vitesses, auxquels Papert se familiarisait pour élaborer sa pensée. *Mindstorms: Children, Computers, And Powerful Ideas*, 1980.

<sup>41</sup> Faucher Félix, *Le récit comme outil heuristique*, Montréal : Université de Montréal, 2013.

“One day I was surprised to discover that some adults -even most adults- did not understand or even care about the magic of the gears. I no longer think much about gears, but I have never turned away from the questions that started with that discovery: How could what was so simple for me be incomprehensible to other people? My proud father suggested "being clever" as an explanation. But I was painfully aware that some people who could not understand the differential could easily do things I found much more difficult. Slowly I began to formulate what I still consider the fundamental fact about learning: Anything is easy if you can assimilate it to your collection of models.” (Mindstorms, 1980, p7).

Dans un second temps, l'émergence de l'objet par Seymour Papert annonce l'importance de l'organisation de la pensée, ce que j'ai pour ma part associé à l'approche systémique énoncée par André Ouellet. Bien que l'outil amorça le développement de ma pensée, il n'adhéra pas pour autant à la discipline de cette dernière. Il me sembla inévitable, dans l'intérêt de me rapprocher de mon fonctionnement organisationnel, de recentrer et de hiérarchiser l'information réflexive. J'ai donc développé la création d'un modèle propre à mes attentes, un espace où « l'approche systémique permet l'organisation des connaissances et rend l'action plus efficace » (Ouellet, 1991, p36). Un modèle me permettant de recentrer et de circonscrire les limites de ma réflexion, aussi bien dans mon travail d'écriture que dans celui de la création finale. « Le modèle est symbolique ; il sert alors de cadre au travail déductif qui veut expliquer certaines relations et faciliter la prise de décision » (Roy, 1975, p4).

### **1.1 Une méthode singulière ; pour une écriture du mémoire**

R.A. 11/09/2017

Tout n'est pas pertinent dans ce que je raconte ici et j'en ai bien conscience. J'ai même la sensation de me répéter à longueur d'enregistrements. D'où l'intérêt de pouvoir faire des choix.

À l'instar des différents *gearbox* de Papert, je me suis tourné vers l'enregistrement audio, et plus particulièrement à l'objet de l'enregistreur et de la cassette audio. J'ai favorisé un mécanisme littéral et moins digital, notamment pour rejoindre la notion de matérialité que je rapproche à l'objet. Il me semblait dérisoire, dans ma logique réflexive, d'associer l'apprentissage à un artefact aussi volatil que celui du numérique. Je ressentis le besoin de toucher l'outil, d'y apposer une certaine existence. Par sa matérialité, la cassette m'apparut comme une forme vivante et prolifique à l'enrichissement réflexif, à l'opposé d'un enregistrement numérique définissant davantage les contours d'une idée superficielle et illusoire. J'ai donc utilisé un enregistreur Hamilton ainsi que des cassettes UR90. J'ai commencé par archiver mes pensées, mes réflexions, mes découvertes, et mes attentes de la recherche, en amont de l'écriture de mon mémoire. J'ai par la suite perpétué les enregistrements durant la phase d'écriture. Dans un premier temps, cette méthode de travail exposa mes idées de manière formelle, me permettant par la suite de les confronter dans le temps. En réécoutant mes cassettes, plusieurs mois après leurs créations, je pus débattre de mes idées et discerner ce qui me paraissait le plus pertinent en date de la rédaction. Je pus faire un choix parmi ce qui me semblait pertinent ou dérisoire dans l'écriture de mon mémoire. En datant chaque enregistrement audio, je pris également conscience de l'élaboration et l'enrichissement, ou non, de ma pensée dans le temps. Ce même choix fait écho à la création de mon modèle de référence. J'ai classé et catégorisé chacun de mes enregistrements vis-à-vis du domaine qu'ils exploitaient. Il m'apparut alors évident que mon mémoire s'élaborerait par l'intermédiaire de trois notions prédominantes, à savoir la narration, le corps, et le cadre. Par la suite, je convergeai mes auteurs théoriques, mes références artistiques, et ma pratique personnelle à chacune de ces trois notions. Édifiant, par ce même procédé, la singulière architecture de l'écriture de mon mémoire.

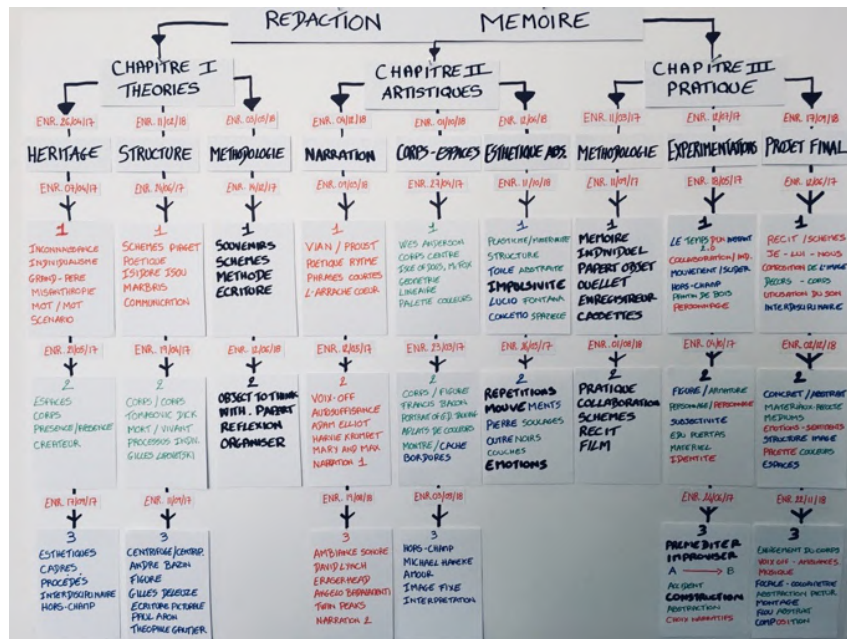


Figure n.7 : Modèle final de référence, pour l'écriture du mémoire, par la hiérarchisation des informations archivées.  
© Thibaud Blain

## 1.2 La méthodologie collaborative ; intrusion du *nous* dans le *je* créatif.

R.A. 01/08/2018

J'apprends beaucoup par l'entremêlement des souvenirs. Les avis des autres viennent confronter les miens. Mais au final, c'est mon choix qui domine. Je suis une sorte de dictateur de mon propre imaginaire créatif.

Parallèlement à la rédaction de mon mémoire, j'ai affilié ma méthodologie à mon processus créatif et à mes schèmes de pensées. Là où mon approche du mémoire se recentre essentiellement sur ma pensée personnelle, mon intérêt créatif puise son origine dans la collaboration. J'ai architecturé mon projet de création final autour de souvenirs, de ressentis, et de commentaires, émanant de mon propre esprit, mais aussi de celui d'autrui. Dans un premier temps, j'ai enregistré sur supports audio mes souvenirs propres à l'identité de mon défunt grand-père. Je les ai par la suite confrontés à ceux exprimés par l'entourage ayant



connu ou fréquenté mon aïeul. Enfin, j'ai archivé les souvenirs répondant à une mise en contexte. Je me suis imprégné de différents lieux de mon enfance et de mon adolescence, dans lesquels j'ai pu interagir, ou non, avec mon grand-père, et qui sont pour moi évocateurs de sens. Dans cette continuité, j'ai orchestré et assemblé cette base de souvenirs. Par l'intermédiaire d'un second modèle de référence, j'ai agencé ces données dans l'objectif de définir ma propre figure. Comme énoncé antérieurement, je ne cherche pas la vérité, mais bien ma vérité. Je ne crée pas un personnage biographique, mais un personnage de fiction s'imprégnant tout autant de ma singulière pensée que d'une collaboration du souvenir. Cependant, la notion de personnage ne se rapporte pas ici à sa simple définition corporelle. Par un schéma organisationnel, j'ai étiqueté chaque souvenir à une place prédéfinie au sein de mon projet final de création. Ainsi, l'information s'est transportée au sein des procédés sonores, des décors, ou encore de mes choix picturaux. Par cette démarche j'ai conçu une vision d'ensemble de mon court-métrage final, ou comme l'énoncerait Ouellet, une certaine synergie de l'information<sup>42</sup>.

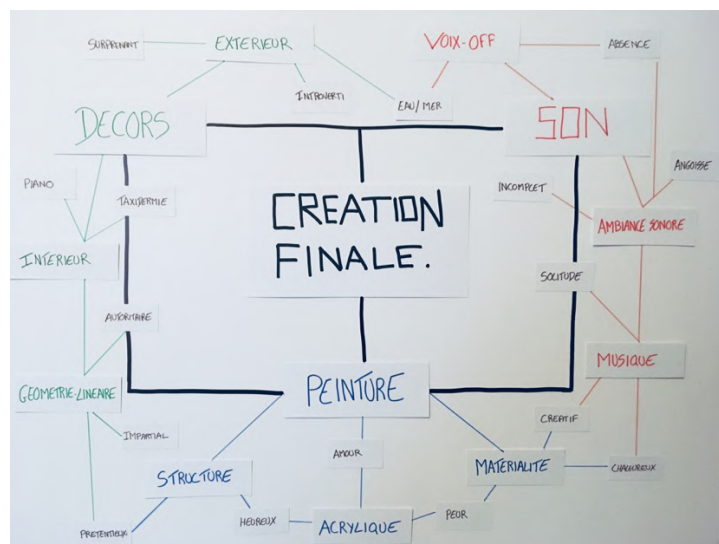


Figure n.8 : Modèle final de référence pour le projet de création.  
© Thibaud Blain

<sup>42</sup> Ouellet, André. *Processus de recherche, une approche systémique*. Sillery. Québec. p36. 1981.

## 2 — DE L'EXPÉRIMENTATION AUX VOIES DE CONCRÉTISATION

R.A. 12/07/2017

Bon, je répète. Je lis alors que je la connais par cœur. « Comment la rencontre entre le cinéma, par les procédés techniques du *stop-motion*, et la peinture abstraite, affiliée aux notions d'absence, d'espaces et de corps dans mon processus de création, dépeint-elle la composition d'une image picturale et de sa poétisation narrative ? ». Donc. « Comment la rencontre entre le cinéma, par les procédés techniques du *stop-motion*, et la peinture abstraite, affiliée aux notions d'absence, d'espaces et de corps dans mon processus de création, dépeint-elle la composition d'une image picturale et de sa poétisation narrative ? ».

### 2.1 Préface du mouvement dans *Le temps d'un instant* 2.0

R.A. 18/05/2017

[À propos de mon court-métrage *Le temps d'un instant*]. J'en suis assez satisfait. Je trouve que c'est une ébauche intéressante pour ma recherche. Par contre, je le considère aussi fini qu'incomplet.

Ma première expérimentation de recherche a été de compléter la réalisation de mon dernier court-métrage, *Le temps d'un instant*. Dans le cadre de la 22<sup>e</sup> Rencontre Interuniversitaire des Maîtrises en Arts Visuels, durant laquelle j'ai exposé mon film, j'ai entrevu l'occasion d'aborder certaines de mes préoccupations de recherche. Notamment, comment privilégier un cheminement créatif exclusivement individuel, dans la perspective de s'apparenter au mieux à mon processus pictural ? Également, comment installer le mouvement dans l'image face aux mouvements de la caméra ? La première version du film a majoritairement, et cela a son importance, été conçu dans une démarche autonome. En effet, afin de concrétiser certaines séquences du projet, j'ai fait appel à une aide extérieure et

accepté une approche collaborative au sein même de la réalisation technique. Un acte allant à l'encontre de mon intention de recherche, qui fut celle de concevoir une réalisation exclusivement individuelle, ne laissant l'aspect collaboratif n'intervenir que dans une logique de conseil ou de commentaire. La contribution de l'*autre* se devait d'agir dans l'architecture du projet, mais jamais dans son application technique (réalisation des décors, tournage, élaboration sonore, postproduction). Par cette seconde approche, j'ai souhaité analyser le rôle du corps-objet dans le développement du mouvement au sein de l'image filmique, afin d'annihiler l'omniprésence du personnage.



Figure n.9 : Images tirées du film *Le temps d'un instant*, 2017. Par ces 15 plans, composant l'ensemble du film, on peut constater la présence continue du personnage dans l'image.

© Thibaud Blain

Avec le recul de mon expérience, j'ai distingué que le mouvement ne naissait uniquement au travers de l'animation des corps dans l'image fixe. La caméra statique n'apposait aucun impact sur le champ présenté à l'écran et se contentait de subir l'action. Cette notion m'a amené à repenser l'approche du mouvement. Afin d'insuffler une nouvelle dynamique à l'image, j'ai conçu une scène de travelling avant. Dans l'intérêt de respecter mon intention individualiste au sein de mon processus de création, j'ai façonné chaque étape

de production. De la conceptualisation à la production d'un slider<sup>43</sup>, en passant par la création d'un studio de tournage dans mon appartement, et jusqu'à la prise de vue des images, je me suis imprégné du caractère singulier et introverti de ma pratique picturale.

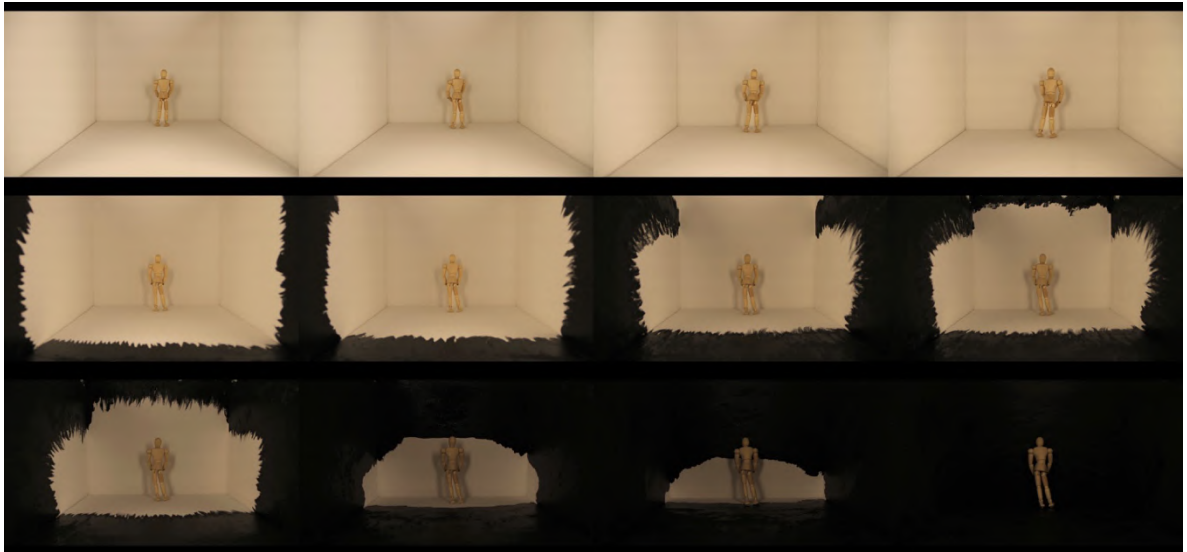


Figure n.10 : Images tirées du film *Le temps d'un instant 2.0*, 2017. Au fil des images, la caméra se rapproche de plus en plus du pantin. Dans ce travelling avant, le mouvement ne prend plus seulement place dans l'image, mais également autour. Dans ce plan, le champ se rétrécit de plus en plus par le mouvement de caméra et, accompagné par l'acrylique, enferme le pantin image après image.

© Thibaud Blain

Ce processus strictement individuel démontra la différence organisationnelle entre le travail d'un unique créateur et la pratique émanant d'une équipe ou d'une collaboration de tournage. Également, l'expérimentation apposée sur cette séquence me permit de prendre conscience de la naissance d'un mouvement extérieur à l'image. En abandonnant l'immobilité de la caméra, je me permettais d'introduire la fixité dans l'image. Parallèlement, cette mise en place du mouvement par la caméra a induit une nouvelle approche du hors-champ. Le plan fixe ne se contentait que d'apposer un cadre, et n'induisait aucunement la

<sup>43</sup> *Slider* est ici l'équivalent du terme travelling en tant qu'objet : appareil utilisé pour effectuer le mouvement d'une caméra dans l'espace. Dictionnaire de la langue française.

possibilité de dévoiler le hors cadre dans l'esprit du spectateur. En intronisant le mouvement de la caméra, je m'octroyais le droit de divulguer une partie du hors-champ, là où le plan statique ne se contentait que de le suggérer.

## 2.2 Ma figure, notre personnage

R.A. 04/10/2017

Je veux créer seul, pour ce projet cela me paraît évident. Mais je différencie vraiment la création de ce qui m'amène à créer.

L'avancée de ma recherche m'engagea à repenser mon protagoniste filmique. Comment la notion de personnage s'inscrit-elle au sein de mon image ? Dans la continuité de la symbolique imposée par mon pantin en bois, il m'apparut initialement évident que mon prochain personnage, celui de mon projet final de création, se devrait être plastiquement et esthétiquement mieux développé. J'ai donc entrepris la création d'une armature<sup>44</sup> par laquelle il s'incarnerait. En m'appuyant sur le travail technique d'Edu Puertas<sup>45</sup>, j'ai schématisé mon projet et entrepris sa création.



Figure n.11: Processus de création de l'armature originelle. Fils d'aluminiums  $\frac{1}{4}$ , ressorts crochets  $\frac{1}{2}$ , cuivre 0,4mm, époxy.

© Thibaud Blain

<sup>44</sup> Dans les procédés du *stop-motion*, l'armature est une sculpture matérielle permettant les mouvements et déplacements des personnages.

<sup>45</sup> Edu Puertas est un technicien espagnol de l'animation image par image.

Cependant, le processus créatif de mon personnage a rejoint un tout autre questionnement de ma recherche. En quoi, créer et concevoir seul implique indéniablement un intérêt éluif de l'autre et de l'inconnu ? Dans la quête identitaire de la figure de mon grand-père, j'ai assimilé l'omniprésence de l'*autre* dans l'architecture de ma création. J'ai rapidement pris conscience qu'il n'y avait pas un personnage, mais des personnages, et que je ne pourrai pas les représenter tous. Je ne devais en représenter qu'un, le mien. En entremêlant mes souvenirs à ceux de l'entourage de mon aïeul, je compris que le personnage que j'attendais ne relevait d'aucune conception corporelle. Mon grand-père a impacté mon approche artistique par son absence, et je désirais qu'il en soit identique dans ma création finale. L'absence organique du personnage a déployé sa présence dans l'image et au sein de tout ce qui la compose.

Ainsi, j'ai délaissé la création traditionnelle du personnage et, par la même occasion, la rédaction conventionnelle du scénario, au profit d'une approche plus personnelle. Le récit filmique s'est constitué au travers d'un protagoniste corporellement absent (ou fragmentairement identifiable) de l'image. Sa constitution, et donc la naissance d'une poétique du souvenir dans ma création finale, s'est manifestée par mon appropriation des schèmes de pensées :

1- [Le souvenir que je crédite comme acquis personnellement. Celui dont *je* me souviens.]

J'ai effectué cette démarche dans mon appartement afin que le cadre n'oriente en rien ma pensée. Je me suis contenté d'énoncer des phrases et termes développés par mes souvenirs. J'ai assemblé une première approche de mon grand-père. Une personne solitaire qui ne m'adressait qu'occasionnellement la parole. Un personnage très souvent impartial, froid et

inébranlable sur ses positions, mais qui savait occasionnellement manifester un certain amour.

2- [Le souvenir issu de l'*autre*. Celui de l'entourage communiquant.] Pour cette étape, j'ai rencontré plusieurs personnes l'ayant côtoyé de près ou de loin durant son vivant (famille, amis, voisins, et employés). L'objectif était de confronter mon avis et mes souvenirs à ceux d'autrui, mais aussi de découvrir, ou non, certaines vérités ignorées. Une personne aimable et prête à rendre service, mais toujours aussi réservée. Un personnage qui aimait travailler durement sans jamais s'apitoyer. J'ai également appris que mon grand-père avait eu un passé taxidermiste, qu'il avait pratiqué le piano dans sa jeunesse, ou encore qu'il haïssait la mer et ne savait pas nager.

3- [Le souvenir issu du lieu. Celui qui émerge de la mise en situation dans l'espace.] Pour ce dernier procédé, je me suis imprégné des endroits qui ont rythmé mes rapports avec mon aïeul. Tous ces lieux se sont rapidement recentrés autour d'une seule et unique bâtisse, à savoir son ancienne maison. Je pris conscience que l'intégralité de mes souvenirs ne provenait que de cet unique endroit. Les lieux se sont alors déformés en pièces, dans lesquelles je naviguais en quête de souvenirs, et ont contribué à l'émergence de sentiments. L'évolution des lieux avec le temps, et avec la disparition, a soulevé l'apparition d'émotions sur lesquelles j'ai pu apposer des mots.

Les schèmes de pensées ont amorcé la composition du scénario final de ma création. Ils ont apposé une structure narrative me permettant de définir la ligne directrice de mon cheminement créatif. Cependant, c'est en ayant recours à l'improvisation que mes intérêts créatifs, notamment ceux étroitement liés à la direction artistique, ont pu émerger. Aux antipodes de l'utilisation conventionnelle du scénario, j'ai approché l'élaboration du récit par



ces espaces spontanés. C'est l'improvisation des différentes séquences, propre à mon processus pictural abstrait, qui a permis le développement d'un récit de l'impulsivité. En m'imposant un scénario préétabli, et donc une ligne directrice trop stricte, j'aurai annihilé par la même occasion toute mon impétuosité picturale. À défaut de canaliser l'improvisation dans un processus déjà en contrôle, celui du *stop-motion*, j'ai plébiscité l'émergence d'un espace de *lâcher-prise*, propre à ma notion d'accident.



Figure n.12 : Ancien atelier de mon grand-père. S'imprégner du lieu et de son évolution pour en découler des émotions et des sentiments.  
« L'impression d'interagir avec un espace devenu tel que je l'imaginai avant sa découverte ».  
© Thibaud Blain

Afin d'incorporer cette narration poétique personnelle sans qu'elle ne s'efface dans un contenu déjà prolifique en interdisciplinarité, j'ai associé ces mots (faits, souvenirs, et émotions) aux procédés de mon image picturale. Je pris conscience que pour insérer ma narration dans mon court métrage, et donc mon personnage personnel, je me devais de la décomposer. C'est alors que le personnage apparut à la fois nulle part et partout, au travers de l'image et de ce qui la compose (cf. Figure n.13).



## 2.3 De la création des décors à l'installation d'une imprévisibilité

R.A. 24/06/2017

Je dois trouver un espace dans lequel l'inattendu trouve sa place. Il faut qu'il se manifeste dans un procédé où tout se doit d'être pensé à l'avance. J'ai un peu de mal à l'imaginer.

Dans la perspective de bâtir mon image, j'ai commencé par en élaborer les décors. Dans un premier temps, il m'a fallu confectionner et créer la partie *concrète* de mon récit. En opposition à la prise de vues réelles, c'est au créateur d'engager la réalisation des décors. La conception des éléments de chacune des images s'est faite au travers d'une intention artistique précise. Parallèlement, elle a engagé le corps créateur dans un processus parfois intraitable. En effet, les heures consacrées dans cette confection ne se transportent qu'en secondes (ou ne se transportent pas) dans l'image cinématographique. Les longues séquences répétitives, durant lesquelles l'engagement du corps s'expose, peuvent occasionnellement laisser une certaine amertume. Prendre conscience de cette finalité parfois abrupte me permit d'avancer avec plus de détachement dans la conception. Dans cette volonté de dépeindre un contexte *rationnel*, j'ai principalement manipulé les médiums résultants du bois, du papier, et du tissu.

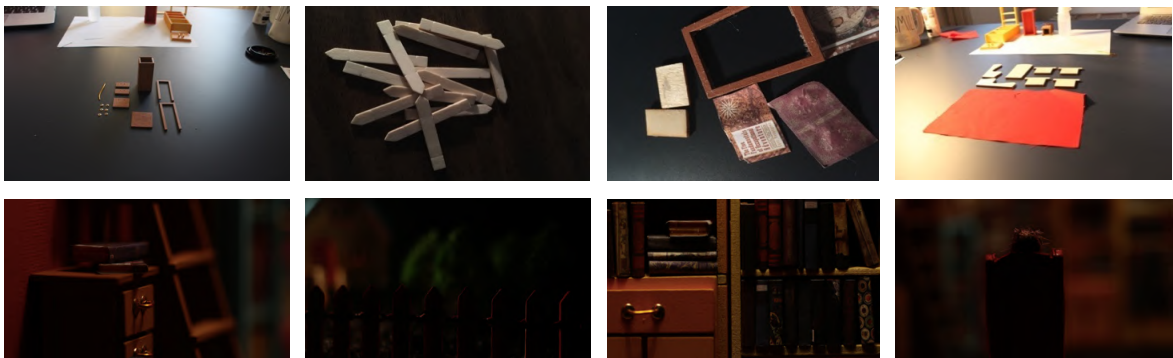


Figure n.13 : Images tirées du film *Nessuno* (titre du projet final), 2019. Évolution entre le processus de création et le rendu final dans l'image filmique.

© Thibaud Blain

Par la suite, j'ai entrepris l'élaboration de l'espace *irréel* propre à mon image. Un espace puisant son origine dans mes intentions abstraites. Outre les aplats de couleurs, qui spatialisent continuellement le fond de l'image, et exprimés par le maniement d'acrylique sur bois et sur toile, j'ai affirmé la nécessité de la matérialité et de la structure afin de transporter l'émotion et le sentiment. Pour atteindre mes attentes, j'ai expérimenté diverses textures et consistances dans une préoccupation de malléabilité. Après m'être appliqué à la manipulation du mortier, du plâtre, ou encore de l'argile, j'ai plébiscité l'utilisation de deux médiums distincts, à savoir la coquille d'œuf et le marc de café. J'ai amassé et manipulé ces médiums dans l'intérêt de pouvoir les incorporer au sein de mon image et d'ainsi concrétiser l'émergence d'une émotion singulière.

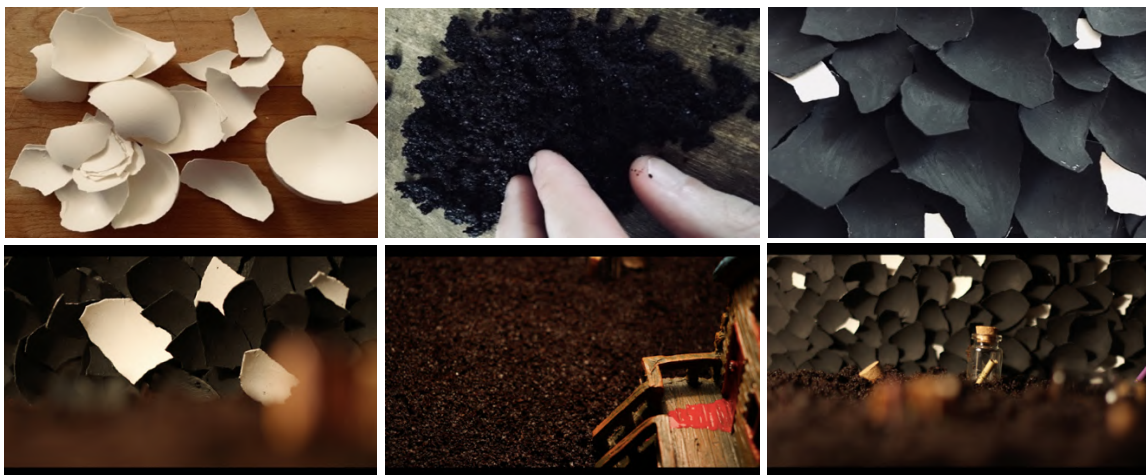


Figure n.14 : Images tirées du film *Nessuno*, 2019. Comparaison entre l'état de la matière durant le processus de création et son rendu final dans l'image.

© Thibaud Blain.

Successivement à la mise en place des décors, j'ai approché l'entrelacement de mon processus prémédité du *stop-motion* à mon approche incontrôlée de l'abstrait. Ou comment adjoindre l'imprévisibilité abstraite à la répétition disciplinée cinématographique ? Dans

cette continuité, j'ai donc été amené à repenser ma peinture. Mon approche picturale abstraite, un entrecroisement de peinture acrylique vive et colorée, a dû accepter et s'adapter au médium cinématographique. Dans l'optique de conserver et d'accentuer mon intérêt pour la sensibilité et l'émotion se rattachant à l'abstraction, je me suis davantage intéressé à l'exposition du détail. J'ai recentré, par l'intermédiaire du procédé technique du gros plan et d'une utilisation esthétique monochrome de la lumière, l'intention de l'image sur la minutie picturale. En opposition des grands formats de mes tableaux antérieurs, j'ai plébiscité l'utilisation d'un support de création resserré mettant davantage en avant la précision gestuelle.

Enfin, dans l'intention d'entremêler mes processus artistiques distincts, j'ai hâtivement assimilé la considération d'un protocole créatif. Dans ma pratique picturale, j'associe l'abstrait à l'imprévisibilité du geste créateur. Ainsi, j'ai dû identifier l'espace par lequel la spontanéité se manifesterait. J'ai expérimenté un dispositif de création me permettant d'allier l'impétuosité abstraite à l'encadrement des prises de vues photographiques. Par l'intermédiaire de séquences expérimentatrices, je me suis contenté d'assigner une situation initiale (A) et une situation finale (B) à mes plans. Le repère A désigne la première photographie de mon plan, tandis que le repère B énonce la dernière photographie de ce même plan. Dans l'optique d'obtenir l'intégralité d'un plan, je me suis ordonné de rejoindre ces deux repères au travers de l'improvisation, et de l'imprévisibilité, sans jamais interrompre le processus créatif. Par cette mécanique, j'ai entrevu l'élaboration d'un espace de création improvisé à l'intérieur d'un procédé maîtrisé.

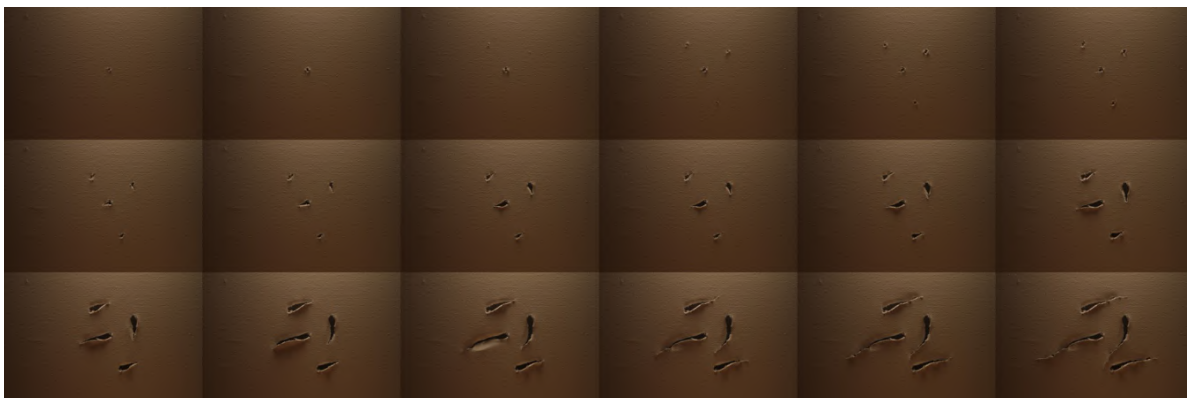


Figure n.15 : Dans cette expérimentation, mon repère A est une toile blanche et mon repère B est la concrétisation d'une toile altérée. Je laisse l'improvisation exécuter les différentes trajectoires des *fissures*, en acceptant tout accident. Si le plan final rejoint mes intentions, il est conservé. Dans le cas contraire, il est rejeté. Mon choix n'intervient qu'après l'obtention d'un plan dans son intégralité.

© Thibaud Blain

L'imprévisibilité a également rejoint la notion d'accident. Une notion que j'acceptais et affirmais dans ma pratique picturale, mais qui n'intervenait nullement au sein de ma conception cinématographique. Dans les procédés conventionnels de l'animation image par image, l'accident ne se révèle pas. Du moins, il n'est jamais conservé dans la réalisation finale.

Cependant, en me confrontant au phénomène de l'accident durant mon processus de prises de vues, j'ai entrevu des espaces par lesquels l'accepter. Afin d'éclaircir cette idée, je m'appuie sur un plan présent dans mon projet final de création. Durant la traversée de l'ombre du personnage au sein de l'image, un tabouret, initialement sur ses trois pieds, chute momentanément. Dans ce plan, j'ai appliqué le processus créatif développé précédemment. La situation initiale est l'avant-passage de l'ombre, tandis que la situation finale est l'après-passage de cette même ombre. Durant la captation, le tabouret présent au premier plan est tombé à la suite d'une mauvaise manipulation de ma part. Cette chute relève de l'accident, car elle n'a pas été préméditée et elle est indépendante de ma propre volonté. Cependant, j'ai

vu dans cette action un potentiel de développement narratif. J'ai donc décidé de conserver le plan. Par sa mise en place, ce même accident a pu ensuite influencer l'aspect sonore ou encore le montage filmique final. J'entrevois l'intérêt de l'inattendu dans un processus prémédité. En parallèle, l'abstrait ne se manifesta plus seulement dans une approche de l'imprévisibilité, mais également dans l'importance du contrôle. Les outils rattachés aux procédés cinématographiques me permirent d'entrevoir le développement d'une autre facette de l'abstraction. Une perception développée et étendue dans l'élaboration de mon projet final de création.



Figure n.16 : Images tirées du film *Nessuno* (avant postproduction), 2019.  
© Thibaud Blain

### 3 — *NESSUNO*

R.A. 17/09/2018

Au final, ce sont mes intentions et mes attentes. J'ai parfois tendance à oublier que la recherche c'est avant tout ma recherche.

Mon image picturale est un début.

Elle est une rencontre entre peinture abstraite et procédés cinématographiques. Elle est berceau du souvenir et du sentiment. C'est une poétique d'un être défunt. Mon image picturale est une narration et des narrations. Une conjoncture entre la préméditation et l'impulsivité créatrice. Elle est ce qu'elle montre et davantage ce qu'elle cache. Mon image picturale est un héritage. Elle est une voix et des voies. Mon image picturale est une affirmation. Elle est un choix et une méthode. Elle est mienne. Mon image picturale est une écriture. Elle est un chemin parmi tant d'autres. Elle est une collaboration et des émotions. Elle est une communication. Mon image picturale est une création. Elle est un achèvement.

#### 3.1 Embranchement narratif

R.A. 12/06/2017

Je ne me vois pas écrire un film. En tout cas pas comme j'en ai l'habitude. J'ai une certaine logique à respecter, mais je ne peux pas dicter à l'avance chaque scène. Cela ne me paraît pas cohérent.

Dans *Nessuno*, la narration a entretenu un rapport conséquent au son. En premier lieu, j'ai utilisé la voix *off*, originellement fondée sur l'écriture d'un texte impulsif et répétitif. Par l'usage de ces mots, j'ai souhaité apposer un sentiment sur mon héritage créatif. Au travers

d'une disparition, l'apparition d'une démarche. Relativement à la voix, je me suis longuement questionné sur sa provenance et j'ai expérimenté différentes approches. Des voix masculines, mais aussi des voix féminines, d'âges et de langues disparates. Au fil des pratiques, je ne parvenais pas à m'identifier dans ces voix. Bien qu'elles bénéficiaient toutes d'une singularité évidente, je ne ressentais pas l'intérêt de ces mots, de mes mots, au travers elles. Au travers d'une autre voix que la mienne. Ce n'est pas dans une prestance égoïste que j'ai décidé d'exprimer ma parole, mais dans une logique de sens. Il me fallait apposer des mots, oraux, sur mes sensations personnelles. Si ces mêmes mots transitaient par un/une autre, je n'allais pas au bout de ma démarche, et j'annihilais, par la même occasion, l'intérêt d'écriture de ces mots.

Dans un second temps, j'ai façonné l'ambiance sonore de mon court-métrage. Via les procédés du bruitage, provenant de mes archives personnelles, mais aussi de nouvelles captations, j'ai délimité des espaces narratifs autonomes. Par sa relation avec l'image (et occasionnellement à l'image fixe noire) l'utilisation du bruitage me permit d'entreprendre un continuel entrecroisement entre le *montré* et le *caché*. Dans cette idée, le lien entre le son et les éléments dévoilés par le champ intensifia l'intention de l'image. En parallèle, la relation entre le bruitage et l'action dissimulée dans le hors champ accentua l'espace interprétatif propre à chaque spectateur. Enfin, j'ai adjoint à ces effets sonores mes compositions musicales. En premier lieu, une musicalité saturée, principalement composée de bourdonnements sourds et élancés. Par cette approche, j'ai souhaité souligner un univers détaché puisant dans l'angoisse et la solitude. Puis, j'ai conçu une musicalité lancinante plus harmonieuse. Au travers elle, j'ai ambitionné la création d'un espace paisible et rassurant, s'uniformisant davantage à la poétique du récit et de l'image.

### 3.2 De l'affirmation figurative...

R.A. 02/12/2018

C'est toujours intéressant de se souvenir d'où on part pour constater où l'on arrive. À l'origine, l'image est vide, complètement dénuée de sens et de présence. Puis, petit à petit, je la construis, en multipliant les éléments, pour au final la créer. Mais, se rappeler de ce point de départ, c'est important. Parce qu'on ne se doute pas forcément de ce que cela donne concrètement à l'arrivée.

La considération des corps et leurs relations vis-à-vis de ce qui les environne ont indéniablement impacté la composition de mon image. L'approche d'une géométrie et d'une linéarité de l'objet a intelligiblement induit la création et la délimitation d'un cadre d'action. Dans ma volonté d'incorporer des éléments originaires d'un univers du réel, et au travers desquels chaque spectateur puisse identifier ses propres références, j'ai engagé une première relation entre le corps-objet et ses contours. Dans *Nessuno*, j'ai apporté autant d'importance à ce que l'on pourrait associer au fond de l'image, vis-à-vis de la représentation présente au premier plan. Par la manipulation d'acrylique, adjointe à une palette esthétique prédéfinie, j'ai composé des surfaces de couleurs uniformes afin de confiner les corps à l'intérieur du cadre. Cependant, si ce processus créatif a dénoué l'enfermement de l'objet au sein de l'image, il a pour autant affirmé la continuité du récit par-delà les frontières cinématographiques. L'application d'une répétition gestuelle allongée dans mon processus pictural et l'uniformité des couleurs, coexistant avec la figuration de l'objet, ont signifié les barrières propres à l'image et dévoilé la continuité de l'espace hors cadre. Ainsi, c'est par l'image montrée que s'est signifiée l'apparition du hors champ. Dans un second temps, j'ai allié la fixité de ce corps axé à l'immobilité de la prise de vue photographique. Par l'utilisation répétée des procédés du gros plan et la conception d'objets figuratifs, j'ai cloîtré



ces mêmes corps dans le cadre fermé de l'image. En barricadant cet espace, j'ai pu développer, dans une approche disjointe, la mise en place de l'action présente dans le hors cadre. L'image en elle seule, et les éléments s'y incorporant, ne se suffisant pas à représenter cet environnement dissimulé dans l'imaginaire du spectateur, c'est par l'utilisation du son que je m'y suis raccordé. Ainsi, c'est au travers de l'espace caché, et son rapport aux effets sonores, que s'est identifié l'apparition du hors champ.



*Figure n.17 : Images tirées du film Nessuno, 2019. Des corps axés qui s'enferment et délimitent des bordures à l'intérieur d'un cadre déjà clos.*  
© Thibaud Blain

### 3.3 ... À l'implication abstraite

R.A. 22/11/2018

Je vais arriver au bout de cette recherche. Et quand j'y serai, je pourrai prendre conscience de ce qui a été fait. Est-ce que j'aurai réussi à transmettre et à faire comprendre en quoi l'achèvement de ces deux années marquera un avant et un après dans ma pratique ? Je ne le sais pas encore.

Si, par la figuration, je me suis appliqué à dépeindre la concrétisation d'un contexte, c'est au travers de l'abstrait que j'ai davantage puisé dans le rapport à la sensation et au ressenti. Pour commencer, j'ai approché l'altération de la toile. Par l'engagement d'une multiplicité d'entailles, j'ai apposé une première perception de la peinture. Si ce n'est une colère, c'est une impulsivité certaine qui s'est manifestée. Telle une rancœur qui s'exprime et qui laisse entrevoir, au travers de ses ouvertures, l'apparition de l'incertitude et de tous les secrets qui lui sont entretenus. Dans un second temps, j'ai manipulé la toile dans une conviction propre à la compensation. Par l'intermédiaire d'aiguilles et de fils de laine, j'ai rétracté l'impulsivité au profit d'une approche plus apaisée. Comme une faute que l'on voudrait pardonner, ou des tors que l'on voudrait oublier. Enfin, ma pratique s'est transportée vers une accumulation de couches d'acryliques et, par la même occasion, une absorption de la surface initiale. En exploitant et réexploitant le noir, mais aussi les couleurs vives, j'ai dissimulé les épaisseurs originales dans une relation constante avec la lumière. Comme la volonté de vouloir apposer un nouveau point de vue, une nouvelle vérité. Dans l'entièreté de cette approche picturale s'est entrelacée la notion de répétition propre au geste artistique. Par la redondance de l'acte abstrait, j'ai énoncé une intention créatrice au travers d'une captation cinématographique. J'ai entrevu la transmission du geste à l'image.

Ce même geste, auteur d'une pensée.

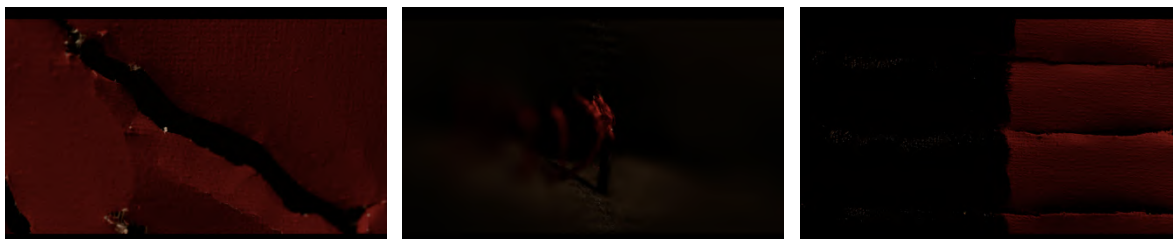


Figure n.18 : Images tirées du film *Nessuno*, 2019.  
© Thibaud Blain

## CONCLUSION

Au cœur de cette recherche-création, j'ai continuellement convoité une rencontre. Un croisement entre mes disciplines artistiques, entre un présent et un passé, entre la vérité et ma vérité. Par l'entremêlement des procédés techniques du *stop-motion*    ma pratique picturale abstraite, et à la poétisation d'un être fragmenté, j'ai articulé les contours de mon image picturale. J'ai également assimilé l'inéluctable décomposition du personnage dans l'architecture et l'expression de cette même image. Un personnage absent, révélant l'essence de sa présence.

Afin de la composer, j'ai façonné mes bases réflexives par des ancrages théoriques et des références artistiques. En définissant et m'appropriant les notions d'individualisme, de corps, d'absence, et d'espaces, j'ai pu identifier les composants propres à cette image. De la considération d'une narration multiple à la dimension de la relation figuratif/abstrait dans le délaissement des frontières cinématographiques, en passant par l'engagement et l'inculcation du geste créateur à ses corps/objets, j'ai distingué les perspectives créatrices de mon image picturale.

Par l'aboutissement de ma recherche-création, je distingue et reconnais certaines limites dans la composition de mon image et de ce qui s'y raccorde. D'abord, l'application d'une méthodologie organisationnelle trop préméditée n'a-t-elle pas annihilé un certain accroissement de l'improvisation et de l'expérience qui en découle ? Ou encore, l'utilisation d'une voix *off* n'a-t-elle pas davantage induit l'uniformisation de l'interprétation plutôt que

l'hétérogénéité initialement recherchée ? Aussi, de par cette recherche, j'aperçois le prolongement d'une image animée et inévitablement promise à se développer.

*Nessuno* ne se limitera pas à une projection unique. Dans l'idée de perpétuer son existence, j'ambitionne de l'étendre au sein de plusieurs festivals distincts. Également, dans ma continuité académique, j'envisage de m'intéresser davantage à sa portée narrative par le développement d'une écriture essayiste lors de mon doctorat en études littéraires. Enfin, même si *Nessuno* tend à se propager, j'ai pu distinguer un aboutissement par la création. La finalité de ce travail réflexif me permet d'entrevoir la possibilité de tourner la page sur un passé profusément présent.

## BIBLIOGRAPHIE

ARON, Paul, 1997. *La Belgique artistique et littéraire : une anthologie de langue française 1848-1914*. Belgique : Éditions Complexe.

ARON, Paul, 1990. *Quelques propositions pour mieux comprendre les rencontres entre peintres et écrivains en Belgique francophone*. Suisse : *Écriture* n.36.

AUMONT, Jacques, 1990. *L'image*. France : Nathan.

AUMONT, Jacques, 2012. *Que reste-t-il du cinéma ?* France : Librairie Philosophique J. Vrin.

BAZIN, André, 1986. *Qu'est-ce que le cinéma ?* France : Éditions du Cerf.

BONÉVA, Ralitza, 2012. *L'image déraisonnable dans les films de Michael Haneke*. France : *Revue Proteus* n.4. [En ligne],  
<[http://www.academia.edu/34145481/L\\_image\\_deraisonnable\\_dans\\_les\\_films\\_de\\_Michael\\_Haneke](http://www.academia.edu/34145481/L_image_deraisonnable_dans_les_films_de_Michael_Haneke)>, page consultée le 21 janvier 2019.

CHION, Michel, 1990. *L'Audio-Vision : son et image au cinéma*. France : Édition Nathan.

CHION, Michel, 2002. *Écrire un scénario*. France : Cahiers du cinéma.

DELEUZE, Gilles, 1981. *Francis Bacon, logique de la sensation*. France : Éditions de la Différence.

DELEUZE, Gilles, 1983. *L'Image-mouvement*. France : Éditions de Minuit.

DESCHAMPS, Yourri, 2002. David Lynch, l'écran omnivore. France : *Revue Éclipses* n.34. [En ligne], <<https://www.revue-eclipses.com/actualites/david-lynch-l-ecran-omnivore-details-6.html>>, page consultée le 3 janvier 2019.

DESHAYS, Daniel, 2006. *Entendre le cinéma*. France : Éditions Klincksieck.

FAUCHER, Félix, 2013. *Le récit comme outil heuristique* (Mémoire de maîtrise). Université de Montréal.

FOURNOU, Marie, 2005. *L'écriture picturale dans les nouvelles de Théophile Gautier. Entre dialogisme et interférence*. Canada : *Postures* n.7.

GAUTIER, Théophile, 1859. *Histoire de l'art dramatique en France depuis 25 ans. Vol 3.* France : Hachette BNF.

HÉBERT, Pierre, 1999. *L'ange et l'automate : propos sur le cinéma d'animation et autres sujets.* Canada : Éditions Les 400 coups.

ISOU, Isidore, 1947. *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique.* France : Galimard.

LIEB, Marie-Anne, 2012. *Voix-off et voix(e) narrative : la conscience entre les lignes dans l'œuvre de Arnaud Desplechin.* France : Cahiers de Narratologie n.22. [En ligne], <<http://journals.openedition.org/narratologie/6519>>, page consultée le 28 novembre 2018.

LIPOVETSKY, Gilles, 1983. *L'ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain.* France : Gallimard.

OUELLET, André, 1991. *Processus de recherche, une approche systémique.* Canada : Presses de l'Université du Québec.

PAPERT, Seymour, 1980. *Mindstorms : Children, Computers and Powerful Ideas.* États-Unis : Basic Books.

PAPERT, Seymour, 1991. *Constructionism: research reports and essays.* États-Unis : Norwood.

PIAGET, Jean, 1992. *Sagesse et illusion de la philosophie.* France : Presses universitaires de France.

PIAGET, Jean, INHELDER, Bärbel, 1989. *La psychologie de l'enfant.* France : Presses universitaires de France.

SPITZER, Léo, 1980. *Études de style, précédé de Leo Spitzer et la lecture stylistique par Jean Starobinski.* Traduit par Alain Coulon, Michel Foucault, et Éliane Kaufholz. France : Gallimard.

TOMASOVIC, Dick, 2006. *Le corps en abîme : sur la figurine du cinéma d'animation.* Belgique : Rouge Profond.

TOMASOVIC, Dick, 2012. *Logique de la translation.* Belgique : Vertigo n.42.

UPDIKE, John, 1979. *Problems*. États-Unis : Knopf.

VIAN, Boris, 1953. *L'Arrache-cœur*. France : Vrin.

WILDE, Oscar, 1997. *Collected Works of Oscar Wilde*. Grande-Bretagne : Wordsworth Editions.

## FILMOGRAPHIE

ANDERSON, Wes (réalisateur). 2007, *Hôtel Chevalier*, États-Unis, France, 20th Century Fox, 13 minutes.

ANDERSON, Wes (réalisateur). 2010, *Fantastic Mr Fox*, États-Unis, 20th Century Fox, 87 minutes.

ANDERSON, Wes (réalisateur). 2018, *Isle of Dogs*, États-Unis, 20th Century Fox, 101 minutes.

ELLIOT, Adam (réalisateur). 2003, *Harvie Krumpet*, Australie, Melodrama Pictures, 22 minutes.

ELLIOT, Adam (réalisateur). 2009, *Mary and Max*, Metropolitan FilmExport, 90 minutes.

HANEKE, Michael (réalisateur). 2012, *Amour*, Autriche, France, Les Films du Losange, 126 minutes.

LYNCH, David (réalisateur). 1966, *Six Figures Getting Sick*, États-Unis, 4 minutes.

LYNCH, David (réalisateur). 1967, *The Alphabet*, États-Unis, 4 minutes.

LYNCH, David (réalisateur). 1977, *Eraserhead*, États-Unis, American Film Institute, 89 minutes.

LYNCH, David (réalisateur). 1990, *Twin Peaks*, États-Unis, Showtime, 2 x 90 minutes, 28 x 45 minutes.

LYNCH, David (réalisateur). 2002, *Rabbits*, États-Unis, DavidLynch.com, 50 minutes.